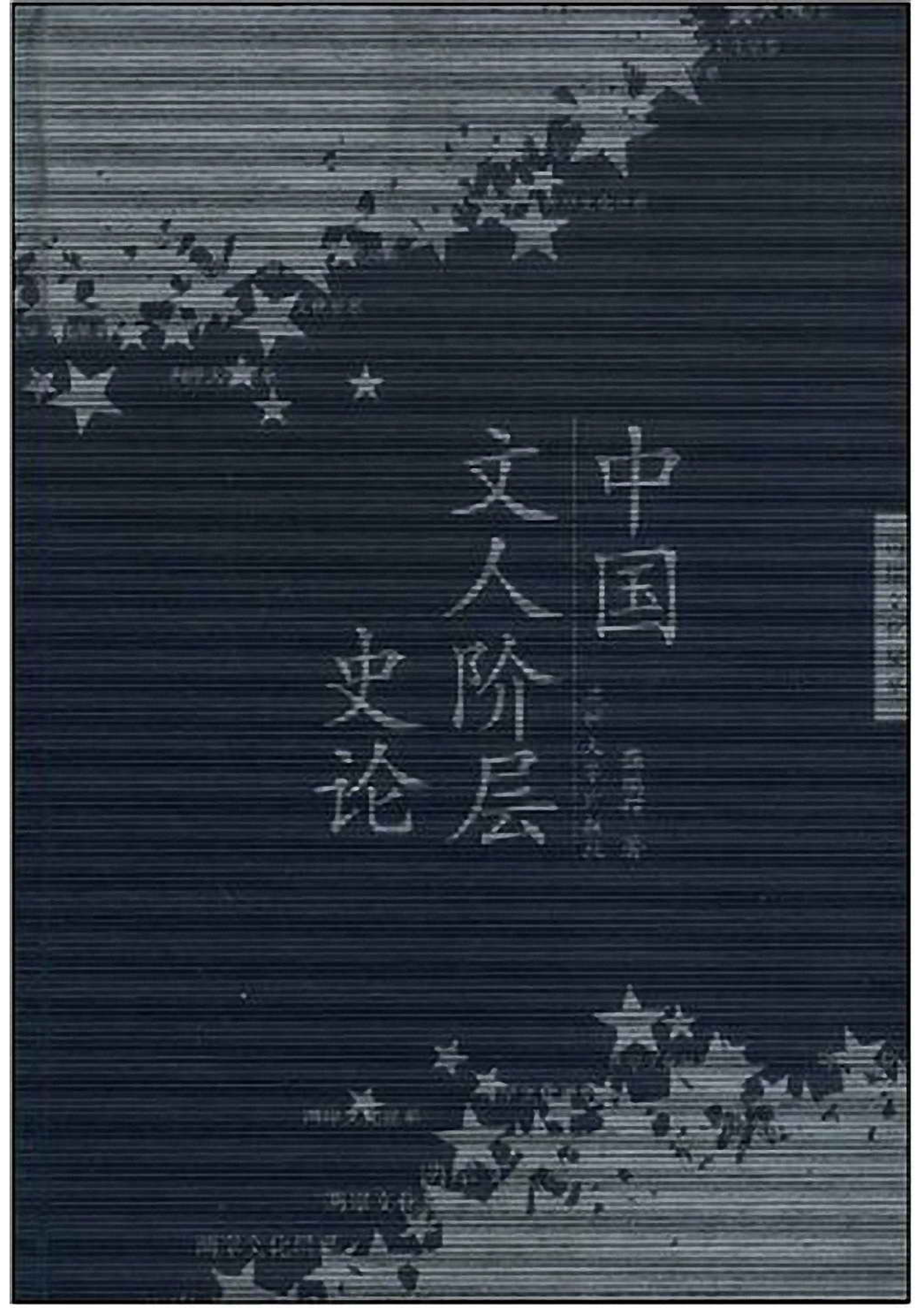
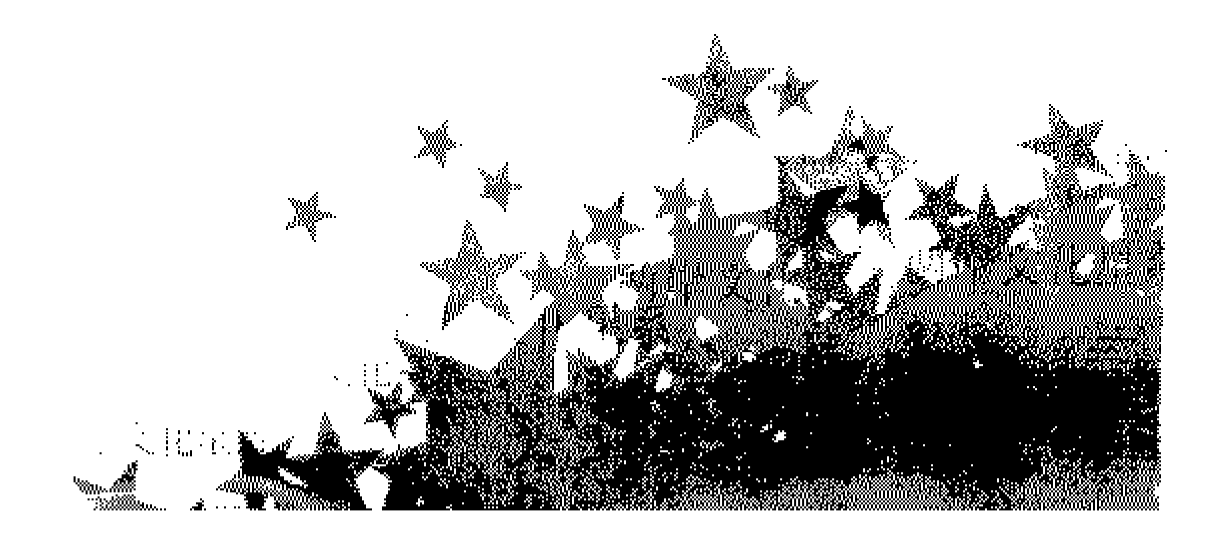

中国文人阶层史论

两岸文化丛系

中国文人阶层史论

龚鹏程 著

兰州大学出版社



图书在版编目(CIP)数据
中国文人阶层史论 / 龚鹏程著. —兰州: 兰州大学出版社,2003.8
(两岸文化星系丛书/董乃斌,龚鹏程主编)
ISBN 7-311-02222-3

Ⅰ.中… Ⅱ.龚… Ⅲ.知识分子—研究—中国—古代
Ⅳ.D691.71

中国版本图书馆CIP数据核字(2003)第069219号

中国文人阶层史论
龚鹏程 著
兰州大学出版社出版发行
兰州市天水路308号 电话:8617156 邮编:730000
E-mail:press@onbook.com.cn
http://www.onbook.com.cn

兰州大学出版社激光照排中心照排
甘肃地质印刷厂印刷

开本: 880×1230 1/32	印张:13.375
2004年1月第1版	2004年1月第1次印刷
字数:370千字	印数:1~3000册
ISBN7-311-02222-3	定价:27.00元

《两岸文化星系》丛书编委会

序

虽然因为政治的原因,海峡两岸的分隔暌离已逾半个世纪,但人民之间的往来和学术文化的交流,却因为中华文化的根系缠结、血脉相连而始终并未完全断绝。近年来,两岸的学术交往更是相当频繁。这里,既有学者间的互访切磋、合作研究和资料的共享,也有相互邀请客座讲学,或共同筹组举办学术会议等等;至于学者们各类著作在两地交互出版,或同时出版,也早已司空见惯。两岸学者的知识背景、学术趣尚乃至运作的路径、方法、习惯,都各有特色,如此交流,适足相互借鉴,取长补短。这些年来,两岸学术文化均颇有提升与进展,此种来往交流的推动促进作用不可低估。当然,目前还有种种的不方便不通畅不自由,还远远未达到我们理想中的状态,所以,两岸有识之士都在做着进一步的努力——感人的愚公移山式的努力。

“两岸文化星系丛书”的编辑和出版,就是这种努力的一部分。丛书的研究对象是我们共有的中华文化,具体范围则是中国文学、史学、哲学与中国文化方方面面的关系,题目有大有小,可古可今,涉及面宽广,观念视角各异,方法手段不同,每本书都是一家之言,都力求有所创新,而归根到底则是从不同角度来审视、剖析、估量和论证中国人赖以安身立命的民族文化,既阐扬它的历史价值,也试图探寻它更新和发展的途径,而我们深心的抱负则是要使中华文明在全球化的汹涌波涛中稳立潮头,并且能够乘长风破万里浪。21世纪,中国

人、中华文化,理应对世界有更大的贡献。

丛书的计划则是从小做起，一辑一辑坚持不懈地做下去、出下去。我们的每一本每一辑或许只配算是一砖一石,但积累起来,却也能铺一段路。我们愿踏踏实实地为两岸文化和学术的交流,为中华文化的继承发扬,为中华民族乃至为世界的今天与未来,做一点事,愿以我们每一部呕心沥血的著述,充当前进之路的铺路石。“功崇惟志,业广惟勤”,先人的教诲永远策励着我们。

尤其值得一提的是,这套丛书的出版,还很具体地体现了祖国西部与台湾的合作。开发大西北,建设大西北,使之赶上东部沿海地区经济文化发展的步伐,是中国致富致强的战略关键,也是我们几代人的梦想。而目前,调动全中国全民族的力量投向大西北的态势已然形成,出现了几十年来最好的机遇。由台湾和大陆两地学人合作编辑这套丛书,并由兰州大学出版社出版,也算是我们为这个伟大事业所奉献的一点微力吧。

衷心祝愿“两岸文化星系丛书”顺利诞生,茁壮成长。

是为序。

董乃斌

2003年7月10日于沪上

序

中国历史上共有八个分裂或分立的时代:春秋战国、楚汉之争、三国、南北朝、隋唐之际、五代十国、宋金对峙,以及现在两岸分隔的局面。

每个分裂或分立的时代,都是历史论述的焦点,原因有三:

(一)政权由统一趋向分裂分立,再由分裂分立走向统一,其历程起伏动荡,最具有历史的动态发展意味,足以观古今之变,了解国家分合与兴衰之故。

(二)分立的时代,自然会形成政策、人才、资源、文化、社会、方略等各方面的对比性,形势既足资比较研究,自然吸引人关注。

(三)除了历程充满动态,内部又饱含对比之张力以外,分裂的时代亦必充满了各类冲突,包括军事与非军事之冲突,引生出许多故事,远非承平时期之平凡枯淡可比。我们看古代许多讲史小说都喜欢拿这些时代来评说渲染,就可以明白这一点了。

这么说,不免有些"国家不幸诗家幸,赋到沧桑句便工"的意味了。凡分裂分立之时代,其实都是不幸的。政权之争,往往形成军事与非军事的对抗、人民流离、骨肉失散,文化也常遭到撕扯。故其引人注目,令人为之讲说评议不断者,正因其易使人为之唏嘘浩叹也。

然唏嘘浩叹,愁苦之言易工,四海涂炭,也许反而成就了几卷好诗。而对峙与分立,事实上也让社会文化有了分别发展的机会,形成

不同的风景，足资观玩，此所以不幸之年代反而可能在文化上大放异彩，像春秋战国就是如此。

两岸自一九四九年以来，隔海分治已五十余年。岁月如流，人情未改，其间虽屡经波折，但终究断不了文化的根脉，两岸对中华文化的研究与发扬也各擅胜场，而且，正如前文所说，由于分隔反而形成了对比的张力，让文化的不同质素或面相，分别获得机缘，得以恣情展现。

但是，分隔的形势，毕竟又让这种不同难以交流，使得各自发展者无从因对照互补而交光互摄，创造成一个更光辉灿烂的时代，这难道不遗憾吗？

我们策划编辑出版这套"两岸文化星系丛书"，就是希望能如精卫填海、愚公移山般，填鸿沟而移屏障，让两岸对文化的不同阐释得以交流对话，稍补历史造成的遗憾。

丛书取名"两岸文化星系"，一方面是拟喻星空中群星辉映、交光互影，共成一大星图之意；一方面也是因本丛书欲集结两岸文化研究具代表性、较有成就的作者与著作，共成一"群星会"，让如许熠熠星光，照映吾人心灵。

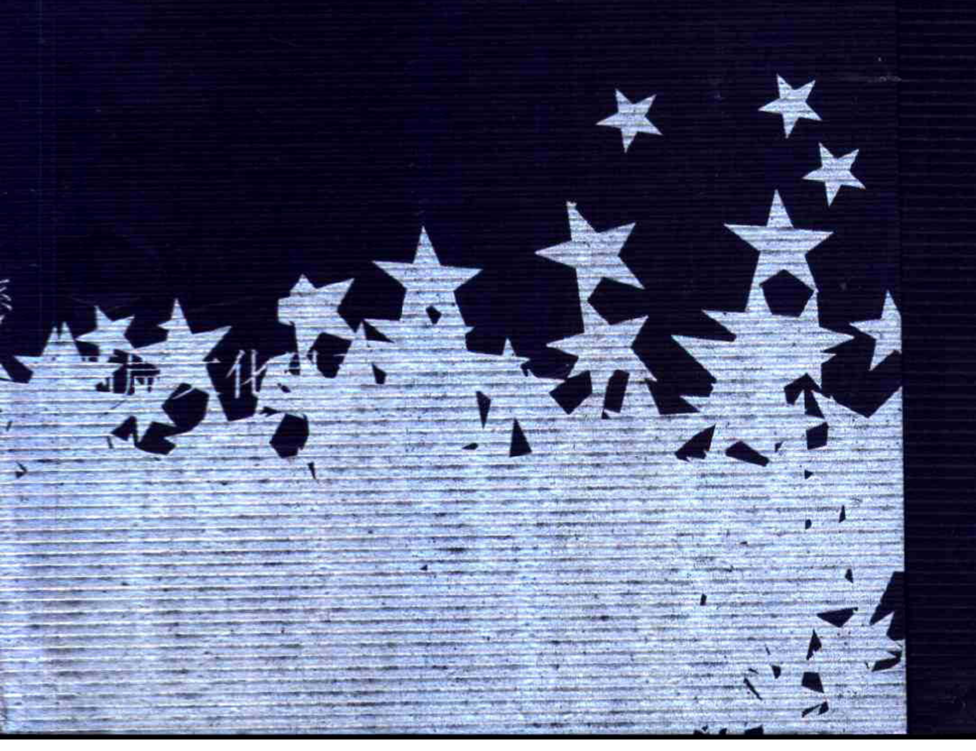
在这套丛书里，我们希望探讨：时间、历史意识与中国文化叙事方式；人文关怀理想与圣贤、英雄、游侠观念的联系；审美化的生活方式与中华文化；爱情文化模式与中华文化；生命意识与中华文化等等。初辑五册，均由两岸中壮学者执笔，文采斐然，论析精警，无庸赘述。谨此敬识于台湾佛光大学云起楼。

龚鹏程

2003年7月

龚鹏程，江西省吉安县人，一九五六年生于台湾。台湾师范大学国文研究所博士。曾任淡江大学中文系主任、中文研究所所长、文学院院长；学生书局总编辑，国文天地月刊总编辑，中国晨报总主笔，联合报、中时晚报、民生报主笔；中国古典文学研究会秘书长、理事长，中华武侠文学会理事长，艺术行政学会理事长；历史文学学会理事长；中华两岸文化统合会理事长；南华大学创校校长等职。著有《文学与美学》《思想与文化》等书五十余种，编著图书百余种，以写读为乐，曾获中山文艺奖、中鼎文艺奖章等奖项，并当选为二〇〇一年十大专栏作家，现为佛光大学校长。

两岸文化星系



《两岸文化星系》丛书第一辑

《中国文人阶层史论》

龚鹏程

《“英雄”文化与魏晋文学》

刘志伟

《“鸳鸯蝴蝶派”新论》

赵孝萱

《贬谪文化与贬谪文学》

——以中唐元和五大诗人之贬及其创作为中心

尚永亮

《时间·历史·叙事》

李纪祥



ISBN 7-311-02222-3

目录

目录

导论 中国传统社会中的文人阶层

一、文人的阶层

对传统中国社会的观察，很容易就会注意到一个与西方极为不同的阶层。英国人麦高温《中国人生活的明与暗》一书，称呼这个阶层为“文人阶层”。在其书第四章曾专论这个阶层道：

在中国，当家中有男孩子出生的时候，几乎每个父亲都希望自己的儿子将来能成为一个有学问的人。……因为在中国，财富与荣誉的获得并不限于某一个特定的阶级，任何身份、地位的人都可以成为一名书生。……任何人都有可能获得国家授予的最

高荣誉。因为在理论上——至少在理论上——通向荣誉最正当的途径就是教育。

受了教育之后,书生即可参加考试。他又说:

> 总共有四种不同的学位提供给成功地通过了考试的书生们:一、秀才:精明强干之人;二、举人:高贵之人;三、进士:高级文人;四、翰林:北京皇家学府(翰林院)中的一员。通过了以上这些考试,则可以授予各类官职。因此,文人的身份,乃是官员的必备条件。……国家的行政官员必须从文人中选出,若认识到要对这个地域辽阔的国家进行管理需要多少行政官员,那么这个阶层在国家中是多么强大和有影响力也就不难想像了。事实上,没能通过任何考试的书生人数也相当多,虽然他们没有得到官职,但他们在自己的家乡仍有着相当大的影响力,这些人在学校中做老师,是所在村镇的领导人物。他们所受的教育,使他们的地位远远高于普通老百姓。在解决与官府产生的矛盾、村庄之间的长期不和以及阶级斗争的时候,人们总是征求他们的意见,而他们也很自然地居于领导地位。如果他们为了彼此支持而结成同盟,那么与他们发生冲突就将是十分危险的,因为每一个人的背后不但有同盟者的支持,而且与他同一宗族的村民们也会不论祸福、不惜任何代价地支持他。(朱涛、倪静译,1988,时事出版社)

对一位外国人来说,这个阶层的存在及作用,正是他用以辨识中国之所以为中国的一项重要路标。依他的观察,他发现:读书、受教育并参加科举,是中国社会阶层流动最主要的管道(即使不是唯一的管道)。其次,这批受教育的书生,事实上乃是一群文人。所以他称进士为高级文人。再者,这群文人又是政府文官体系的主要构成分子。第四,纵使文人当不成官,或不愿出仕,也在乡里间扮演着社会领导者的角色。第五,这种与文官体系、地方领袖人物相重叠的文人,构成一种"同盟"关系,事实上自成一个阶层。这个阶层不仅势力庞大,人数众多,且广获基层民众之支持。麦高温的描述可谓简洁清晰,把中国传

统社会中的文人阶层基本性质,作了很扼要的勾勒。但是这位英国人对这样的文人阶层却极不欣赏。他批评这些文人所获得的教育,只是背诵儒家经典、作八股文、作五七言诗、作赋。除此之外,天文、地理、数学、几何,什么都不懂。此外,他指摘此类人保守且缺乏道德感,多属乡愿,并对外国事务怀抱敌意:

> 从整体上看,这些文人都是无耻之徒。他们的智能通过学习得到了提高,但与此同时,他们的道德感却好像变得麻木了。他们是社会进步的绊脚石,对外国人他们的痛恨之情是最强烈的,也是根深蒂固的,不论这个外国人来自什么国度。

麦高温的评论,当然带有西欧中心主义的偏见。例如他说中国人看起来"迟钝、冷漠、粗俗又毫无诗意","从他们麻木迟钝、缺乏艺术修养的外表上,你永远也想像不到他们会具有那么多的天赋和才智"。又说中国人读的经典都很陈腐,"那些书比任何东西都乏味",不像《圣经》那么美妙。在这种心态下,他对中国文人阶层有上述恶评,一点也不奇怪。

与此类似者,实不乏其人。像罗伯茨《十九世纪西方人眼中的中国》就介绍了一本"厌恶士绅"的书:唐宁《番鬼在中国》。该书描述一种与庶民大众迥然不同的士绅形象:

> 华美的轻舟载着一位士绅外出早访:他端坐在船上,头上方有一个用细圆柱撑起四角的方形小华盖;他身着白色亚麻、蓝丝和缎子做的衣服。手拿扇子,身边的小方桌上放着茶碗。这种装束便是士绅打扮,即便你没注意到他白皙的手及病态的外表。他们与健康的下层人的褐红色皮肤截然不同。

然后他大骂:

> 实际上,就我见到的中国士绅来看,他们几乎都是一幅令人厌恶的病态像,天朝居民的上层阶级脸上显露出来的不仅仅是一幅女人气味,许多陌生人甚至一瞥见他们就会觉得恶心与讨厌。(蒋重跃、刘海林译,1999,时报出版社)

这是攻讦文人士绅四体不勤、却高居四民之首，以致形成一种柔弱的、病态的、女性化的气味[1]。

另一位古诺德，即是那位著书分析中国适宜推行帝制，令袁世凯大为欣赏而遭梁启超痛批的先生。在其《解析中国》中则针对中国人"重文轻艺"提出批评。他说：

> 不论中国人或外国人，凡是关心中国兴衰成败的，都认为中国的弱点在于缺乏艺的能力与艺的职业。试试把中国、外国的学者人数，按从事文、艺两项工作分别进行统计，就可以了解中国是个特殊的国家。特殊的焦点在哪里呢？在于有口无手、在于有文无艺。……我并非不知道文的益处也不小。但文与艺必须有适当的比例，才能相互调剂，从而互相发生它们的作用。偏轻偏重尚且不行，何况使它们一个为零，一个无穷大呢？……艺是一些卑贱的职业。中国轻视艺由来已久。因此那些从事物质生产的艺士往往放弃它们本来的艺而改作文人，或者坚决让他们的子弟弃艺从文（工匠的子弟，没有一个不是这样的）。

社会上为什么会轻艺重文呢？因为学文的人出路好："少年的同学之中，放弃艺而改学文的或者已经作了督办司长，或者已经作了公使领事，它们多半已扬眉吐气，少半也出头露角。头衔既荣耀，俸禄又丰厚"。而为何学文者出路如此之好，学艺者远远不如？原因又是：因为社会上重文而轻艺。所以这是一种循环。

但依他看，这样循环是不利的，结果只是相率趋于灭亡而已："号称中上阶级的人，不得已而拥挤在官场这一条道上。世界上当官的生涯，没有像中国这样兴盛的。然而一时固可免为灾民，积久仍将成为灾官"。基于这样的观察，他呼吁："我要斗胆进言相告说，文士所擅长的是妙语，艺士所擅长的是实力。我还敢进言相告说：中国的国力已经穷尽，目前缺乏的是艺、是工作、生产的能力"。"要增进实力，就必须鼓励艺士，而尤其必须先破除最陈旧最腐朽的观念，即文贵艺贱四个字"。（蔡向阳、李茂增译，1998，国际文化公司）

倘不以人废言，古诺德的呼吁可谓苦口婆心，而其说也有与唐宁

可相呼应之处。他认为整个中国不但文人阶层庞大，而且形成一种文人就较为尊贵的观念。社会报酬体系也支持这种态度。以致从事文的人无穷多，愿意专心致力于实用技艺技术者却极少，甚至少到近乎零。文人极多，专门技术人员极少，人人只擅长辞令文藻，完全不懂实业生产，国家当然会衰弱。故他主张破除"重文轻艺"之想，增加专门实用技术人才，事实上也颇为符合民国以后一般人的思路，政府政策更是先后以此为方针。然而，实践至今，弊病又何尝少了?社会上重艺轻文，习艺者位居要津，人人称羡，文学被视为冷门。工程师、技术生产人员一大堆，文人少得可怜。情况全与古诺德所批评之传统社会不同，可是中国社会变好了吗？故知废除重文轻艺之见，亦仅为一偏见而已，未必足以据为典要[2]。

但由古诺德、唐宁、麦高温等人的议论，无论其褒贬如何，都可以发现：在他们眼中，文人阶层，不但是中国最特殊、最值得注意的阶层，而且也是整个国家盛衰治乱之关键。这个认识，则是准确的。由于有科举习文，提供社会阶层流动的机会，调节了阶层矛盾、减少了社会冲突；由于有文官体制，稳定了政治行政运作；由于有文人士绅，担任教化及指导社会群众生活的工作，也维持了社会的安定。这些都是它的优点。但文人居四民之首，四体不勤、五谷不分，文弱无用，既有"万般皆下品，唯有读书高"之倨傲，又显现了"百无一用是书生"的庸懦，也不是没有内在之困境的。传统社会，人人竞为文人，耻事艺能，其功过是非，尤堪细论。不管论下来之结语为何，谈中国传统社会即不能不正视这个阶层，应该是没有人会不同意的。

二、消失的阶层

然而，文人阶层实质上并不容易理解，因为它与西欧社会中所谓的绅士与贵族均不相同。

在欧洲，社会等级之区划，或可分为土地等级（领主与属民）、金钱等级（资产阶级、无产阶级）、教会等级、国家等级（裁判所、初等法

院、高等法院、御前会议)、文化等级等等。可是这些等级区分的指针,没有一项适用于"文人阶层"这个概念。

从血统上说,欧洲人可以说:"贵族和非贵族之间的界线,与基督徒和非基督徒之间的界线一样分明",文人却不是由血统来判定的,文人与非文人之界线也很模糊。若说曾进学、入泮、应科举者才算是文人,又不符合"耕读世家"之说。陶渊明、王冕隐居不仕,没有人认为他们不是文人。许多进士状元,人们却未必称许他们为文人。文人也无法律地位,如欧洲之贵族那样。

在欧洲十六、十七世纪以后,资产阶级兴起,贵族之外,遂有了"绅士"(gentry)。这种阶级,包括了律师、检察官、公证人、医生等非农工之自由职业者。这类绅士,地位在工匠、农民、店铺主、劳工之上,属于"有体面的人",过着贵族式的生活。这种悠闲逸豫的生活,固然令他们享受或创造了一种文化氛围,让他们广泛学习拉丁文、希腊文、法学、古代史、阅读文学作品、欣赏艺术,也与贵族一样讲排场,利用穿衣、吃饭、自荐、说话等形式来体现其身份。这些特征,局部或与我国文人有相肖似之处,可是究其实质,诚可谓截然异趣。文人之身份,不靠血统、领地、社会权力、武力、资产,自成一个社会类别群体,是既不同于贵族也不同于绅士的[3]。

这种情形,使得学者很难从欧洲史或社会史的角度去附丽或讨论。那么,由政治史上看又如何呢?

政治学上主要是从权力分配的性质去谈阶层关系,统治者与被统治者为其大别。文人,从他们往往成为文官这个现象看,当属于统治阶级。可是,麦高温不是说过了吗?经由考试进入官僚体系的人固然很多,未通过考试之居乡者与教书者也不少。相较起来,后者还要多得多(唐代科举每科仅取二、三十人,宋代增为数千人,但与应考人数比,依然不成比例)。这些人,没有道理也说他们属于统治阶级。何况,考试虽以诗赋文章为主,却并不能把所有考生都视为文人、把所有考上当官的人都视为文学家。文人阶级与文官、书生,既重叠又不尽相同,也使统治阶级这个术语与观念无用武之地。在某些时候,文人士绅会成为统治阶级。某些时候,他又自成一权力团体,与皇权对

抗。某些时候，则介于统治阶级与庶民之间，成为缓冲或协调者。这种身份，在欧洲政治史上也不易找着类似的阶级来作比拟与说明。

在传统中国社会里，当然没有人不晓得文人阶级是怎么一回事、是个什么样儿。但无奈民国以后，观看传统中国的，其实是一种西方的观点。对文人阶级，重视的，大概与麦高温等人差不多。批评的，讲法也与他们相距不远。而真要研究，则因欧洲政治史社会史中实际上并无此一阶层，故甚难予以讨论。民国以来，对文人阶层这个课题研究颇为寂寥，其故殆即在此。

有关社会阶层或等级的研究，在秦汉部分，史学界主要是谈爵秩等级和礼法身份等级，具体探讨之等级包括帝王、贵族、官僚、大夫、地主、游侠、方士、隐士、巫祝、农民、手工业者、商人、倡优、奴婢等，没有任何人研究过文人这个流品。

在魏晋南北朝隋唐部分，基本上也以"良贱制"为其大别。良包括贵族、官僚、士族、庶民。贱包括工匠、吏家、兵家、客户、屯户、牧户以及官私奴婢等卑姓人户。或受马克思阶级分析方法之影响，将皇室贵族、士族、官僚、庶族地主、地方恶霸并称为地主阶级，均田户、自耕农、杂户、官户、庄客、客户、屯兵、佃民、部曲、客女、佣士等则称为被剥削阶级。20世纪30年代黄现璠《唐代社会概略》首列《阶级》一章，论贱民、娼妓、劳动、贵族、生食(指僧侣)等阶级。其后如此讨论中国社会中之身份等级者极多，对士族、农民、商人、工匠、佃客、部曲、寺观依附户、奴婢、杂户贱民等，都有不少研究。而文人，作为一种社会流品或阶层，依然未获重视[4]。

在宋辽金元明清部分，情况大抵相似。不过，有一个比较切合文人阶层的研究，那就是关于"缙绅"的讨论。

"缙绅"，主要是指官员、留职离任官员、封赠官、捐纳官等，或被称为官僚地主。另有一批有功名而未仕的人，如文武举人、监生、生员等，称为绅衿。两者也并称士绅，若居乡则称为乡绅。因其有文化，故又称为士大夫，也有人称为知识分子、儒士等。对这类人的研究，例如宋代的客户、元代的儒户、明代的乡绅等，相关的研究都不少。清代缙绅则有张仲礼《中国绅士研究》(1955)等书。但因受资本主义萌芽论

之影响，此类研究并未深化，研究者逐渐转而集中到有关商人的研究。讨论商人阶层的社会地位及历史作用者，渐多于有关缙绅之探考。

也就是说，文人阶层这个具体存在的社会群体，其实反而在近代研究中消失了。虽然在论述士、士族、文官、缙绅、士大夫时都会涉及文人阶层，但从来不曾将之视为中国社会阶层结构中一个独立的单位或重要的等级区分。相关研究之贫瘠，与这个阶层的重要性相比，实在不成比例。

余英时先生《中国知识阶层史论》是这其中少数针对这个阶层的研究。不过，该书仅成古代篇，此下并无续论。而且因知识阶层与文人阶层并不完全一致，故本书所谈，不仅只涉及文人阶层的早期状况，也不尽符合文人阶层之性质。知识分子(inteligentia)这个术语及概念，又是近代产物，用以概括古代所谓“士”这个阶层，已未尽合宜，何况是士中的“文士”。以余先生之学术背景及其文化关怀来看，他更是无意也无力深入探讨文人阶层的问题。后来他又转而研究明清商人与儒士的关系，对文人的关注，益觉稀薄了。

一个如此重要的阶层，在近代视域中竟成为被遗忘的阶层、成为一个消失的阶层，多么令人惊异！

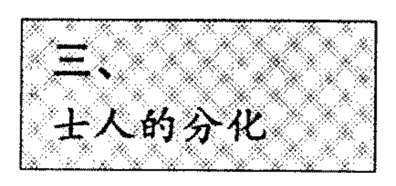
我们不难举例来说明“文人”在目前这种研究视域中消失的状况。像马美信《晚明文学新探》这本书中，论者强调他采取的是社会学的研究方法，因此他从晚明文学的社会背景讲起。第一章第一节论资本主义经济萌芽，第二节论崭露头角的市民阶层，第三节论急遽转变的社会风尚(如侈靡浮华之类)。然后接着论晚明文学之思想基础、晚明文学新思潮、晚明文学的新思潮新内容、炫丽多彩的艺术风格、晚明文学与西欧文艺复兴时期文学之比较、晚明文学在中国文学史上的地位与影响(1994，圣环公司台一版)。此种“新探”，是否真新，不必深论，但其中非常有趣的，就是把晚明文学的主导群体抹消了。

须知文学乃是文人活动的表现物，晚明文人才是当时那些文学作品、文学思潮、文学动态的创造者。可是现在一新论起来，却不论这些文人，而去大谈“市民阶层”，扯些商人资本、工厂手工业资本家、官

僚地主、士大夫经商之类事情，把晚明文学归因于市民阶级(实即指小资产阶级)，岂不是莫名其妙吗？

更有趣的，是此类说法刚好把事情说反了。晚明这种新思潮、新文风，不操于官僚地主及新兴工厂手工业资本家之手，而实操于布衣文人，哪里是由市民阶级主导？谢肇淛《五杂俎》即说："自晋唐及宋元，善书画者往往出于缙绅士大夫。而山林隐逸之踪，百不得一。……盖至本朝，而布衣处士以书画显名者不绝。……是亦可以观世变也"(卷七)，显然明代之新变即在于此。同样的，《二十二史札记》卷卅四"明代文人不必皆翰林"条也说明朝"一代中赫然以诗文名者，乃皆非词馆。……或诸生、或布衣山人，各以诗文书画表见于时，并传及后世。回视词馆诸公，或转不及焉"。

这种以布衣文士为文艺创作及活动主要群体的状况，本来就是明代的特点，越到后期越强烈。在早期尚以"台阁体"为盛，其后七子崛起，仍属以官吏郎署文人主盟坛的局面，至晚明乃愈趋于民间。祝允明、唐寅、李流芳、谭元春、艾南英仅是举人；文征明、王宠、徐渭、沈周、陈继儒等，或仅诸生，或为布衣。渐至"山人墨客，莫盛于明之末年。……亦一时风尚如是也"(《四库提要》，卷一三二)"有明中叶以后，山人墨客标榜成风"(同上，卷一八)。这些山野墨客、布衣文人"以文墨糊口四方"(《万历野获编》，卷二三)，怎么会是市民阶层？"山人习气，渐染于士大夫"(《四库提要》，卷一四四)，则更说明了山野文人才是文坛风气的导引者。不考究当时这个阶层、这种文人形态，反而从经济发展、资产阶级崛起等方向去东拉西扯，真如古人所说，欲南行而往北走，风急马良，去之愈远了。



以上这些批评，固然是藉以说明近代史学界甚或社会学界忽视文人阶层的情况，但也希望由这些批评让大家认识到文人阶层的复杂性。有时它与文官体制相叠合，有时则否。有时与缙绅重叠，有时却

以山林布衣为主。而同样是读书、受教育、作文章,读书人又不尽皆为文人。明末顾大韶《答翁子澄妹丈书》记载汤显祖一段话说:“欲作文人,需读十五年书,欲作一道学先生,只三个月足矣”,可见读书人中至少又有文人与道学之分,而某些文人瞧不起道学,某些道学又瞧不起文人,他们之间并无共同的阶级意识,也缺乏共同的价值观与行动原则,并不属于同一个阶层[5]。

对于这许多复杂的状况,或许我们应该从历史发展脉络中去寻找答案,正如前文谈到我们要注意像晚明那种新变一般,通过历史流变的考察来了解文人阶层,可能是个可行的方法。中国早期的社会等级制度,在春秋之际,大抵以士庶之分为其大别。士以上,为王、公、大夫、士。以下为皂、舆、隶、僚、仆、僮及工商农民。士以上为贵族,庶民工商为平民阶级,其身份俱属世袭。战国以后,渐有变动,各国不一。三晋与齐燕之制,统治层可分为卿、大夫两级。卿有上卿、亚卿之别,大夫则分长大夫、上大夫、中大夫、五大夫。秦楚更与中原俱不相同。商鞅之后,秦爵位计分二十级,汉代大体沿用之。但无论如何,这些有爵禄,甚且有些还有土地者,与庶民不同,均属于治人者,庶民则是治于人者。

士是贵族的最低层,有食田与俸禄。但在春秋战国期间,却是身份变动最大的一群。它们或上升为执宰,或因贵族凌夷而降为平民,形成士的分化现象。例如顾颉刚就认为,士已从原先担任战时“甲士”的身份,变成一部分人并不从事武事,分化为文士与武士两类人。李广宏“春秋战国期士的活跃与人才繁盛”一文则说:春秋以前,士终身依附于本宗族,无个人自由。春秋中期以后,士独立四散谋生,或办学,或充当婚丧典礼之赞礼,或从政,遂形成分化(1984,《广西师院学报》,第2期)。在“士”上加指示语或限制语,如方士、策士、谋士、隐士等词汇也即出现于这个时代。

在士这个阶层分化的同时,此一阶层也发生上下流动的现象:士因贵族凌夷,或降为庶民;庶民或因有地、有功、有学,亦可上升为士。士乃成为一种介乎贵族与庶民之间的阶层。

这个阶层的阶层性格,是模糊的,因为它本是时代变动的产物。

所以我们看《论语》、《孟子》都会看到当时人对于士德士行应该如何的许多讨论，要求士在丧失了贵族的血统、土地、爵禄依据以后，仍保有他对于一般庶民的优越性。比方说，孟子云："无恒产者而有恒心者，为士为能。若民无恒产因无恒心"(《孟子·梁惠王上》)，显然就是把已丧失封邑食禄的士仍然别出于一般民众之上，强调其优越性。这种优越性，有些人从德行上说，有些人从文化知识上说。从德行上讲，含意就与"君子"相结合；从文化知识上说，则有学士、辩士、策士、方士、博士诸人等。

事实上，我们由孔子门人的状况即能了解到这种情形。所谓"孔门四科"，指孔门弟子具有四个不同面向的文化能力：德行、政事、文学、言语。这些能力都不是一般庶民具有的，士需通过修养学习以及相互砥砺才能获致。士之所以为士，其身份虽然可能已因贵族凌夷而与平民无异，但在其内在之修养与知识则超过了一般平民，故可视为士这个阶层中的一员。一般平民若具有这些条件，也可被称为士。

汉代之"贤良"、"文学"、"博士"、"文吏"，大抵即呼应了孔门四科之分：贤良类如德行，政事可指文吏，文学具语言辞华之美，博士则拥有对经典的知识（孔子时，文学一辞，指的是对典章文献制度的学问)。其中与后世文人阶层直接关连的，就是擅长语言辞华的文学侍从之臣。也就是说，文士本来就是士之一类，是专指士中具有文辞才能而较一般人优越的那一类人。

这些文学之士，身份当然可能是平民，如司马相如本来在四川开店铺、穿犊鼻裙跑堂。但他具有文学才华，他便与一般民众不同，可凭其文学能力上升为梁园之宾客，为武帝之文园令，成为文学侍从之臣。情况与战国时期辩士策士凭着他们舌灿莲花的本领即可立致公卿，其实并无两样。

言语辞令歌赋之能，效力如此，自然会引来许多仿效者。战国游士掀唇抵掌，奔走于诸侯，汉代便也有不少献诗献赋之辈，令读书为文者望风景从，以致"成为文人"成为终身志趣。如王充即是此中极重要的一位。

王充认为："方今文人并见者，乃夫汉朝明明之验""文章之人，滋

茂汉朝者,乃夫汉家炽盛之瑞也”(《论衡·超奇篇》)。他不欣赏经生儒士,他觉得彼等乃知识诵记之士,且知识往往极为狭隘(因为在他之前,经学之博士实仅专长一经一家一师之学,名为博士,实乃专士),故他主张应由经生上升为通人。然后再在记诵传述之外还要能创作,会写文章,成为文人;最后才能成为鸿儒。而这些人,又不同于仅能办政事、处理公文的“文吏”[6]。

王充的讲法,标示着文人这一流品已正式确立,且其地位极高。但此种确立,事实上也预告了后来的纠纷。在士这个阶级中,德行、语言、政事、知识均足以构成士之所以为士的条件,但究竟何者方为首出、何者才具有优先性,或四项能否兼备、其主从关系又如何,一直是争论不休的。王充的态度,代表了对“士者,事也,言能理庶事也”(《左氏昭公七年传·疏》)的不满,主张士应以文学创作为高。后世文人看不起经生,也瞧不起“风尘俗吏”的传统,在此可说开了头了。

然而,文士惯对俗吏作青白眼,如嵇康因山涛荐他出仕,竟要跟他断交;老于政事,能在事功上显才华者也对文人颇不以为然,认为这些人根本无裨实际。同样的,文人看不起经生,觉得他们笨,苦学而无才华;学人则批评文人不学,华而不实。贤良有德行者,又强调为学应先尊德行而后道问学。且谓从事于事功之学者为非。讲事功者,乃讥彼等“平日袖手谈心性,临危一死报君王”。往复交哄,争辩不休,形成了这个阶层内部的紧张关系,也带动了历史的发展。

在王充之后,刘劭《人物志》已将文章家列为“人流十二业”之一;汉魏之际,“文人无行”“文人相轻”等语亦已流行。《后汉书》更与《史记》、《汉书》不同,在《儒林传》之外,别立《文苑传》。可见文人在这个时候已被看成是一群有共同特质、共同行事风格、共同心理状态的人。

因此我们可以说:文人阶级起于士阶级之分化,而其确立为一独立之阶层,具有与其他阶层不同且足以辨识之征象(不但与庶民不同,也与其他由士分化出来的阶层不一样),则在东汉中晚期。对于这样一个阶层,认同者、自居为文人者说:“文章者,经国之大业,不朽之盛事也”;不认同它,也耻于以文章自见者则说:“文人无行”、“一为文

人便无足观”、“文士轻薄”、“士先器识而后文艺”、“文士浮华”。彼此形成士这个阶层内部的竞争关系。

四、势力的消长

在余英时先生《中国知识阶层史论》中，曾经形容东汉中晚期的知识阶层已经形成了一种共同体式的阶级意识，他称为“群体意识”。这群人已经有了我们都是属于某一类人的共同认知与感情（1980，联经出版公司，206~230页）。这个描述固然不错。但是，在大的士人认同底下，其实还存在着分化的次级认同，经生是一群、文人是一群、从政者是一群、以德行或以高士为自我位置之地者又是一群，各有其群体意识。

汉魏晋之间，学术风气的变动，也可以看成是这几个群体间竞争的势力消长。东汉末年太学生之所谓“浮华”，正是由于经生们濡染了文士气味的表现。而高士清言、挥麈谈玄，以不事俗务为高，亦是高士自别于政事之儒与经术之儒的现象。

整体说来，两汉儒士是以学问和政事为主的，魏晋则渐以才华、以文章、以风采为标榜，势力一消一长。故两汉学者或表现为事功，为经世之儒；或表现为著述之儒，其著述以经学注疏章句和类似先秦诸子的著作为主（如《贾子》、《春秋繁露》、《法言》、《太玄》、《申鉴》、《潜夫论》、《论衡》、《风俗通义》等等），但至魏晋南北朝却有了文集。

文集分为两种，一是总集性质的《文章流别》、《文选》之类，二是个人的别集。文集事实上是子部之分化。四部分类法中，史部由经部春秋学中独立出来，集部从子部独立出来，都是魏晋南北朝学术最重要的标志，体现着文人的势力业已蔚为大观。章学诚《文史通义·文集》论此流变最为详晰，其言曰：

> 集之兴也，其当文章升降之交。古者朝有典谟、官存法令，风诗采之闾里，敷奏登之庙堂，未有人自为书、家存一说者也。自治学分途，百家风起，周秦诸子之学，不胜纷纷；识

者已病道术之裂矣。然专门传家之业，未尝欲以文名；苟足显其业而可以传授于其徒，则其说亦遂止于是，而未尝有参差庞杂之文也。两汉文章渐富，为著作之始衰。然贾生奏议，编入《新书》；相如词赋，但记篇目。皆成一家之言，与诸子未甚相违。初未尝有汇次诸体，裒焉而为文集者也。自东京以降，讫乎建安、黄初之间，文章繁矣。然范、陈二史，所次文士诸传，识其文笔，皆云所著诗、赋、碑、箴、颂、诔若干篇，而不云文集若干卷，则文集之实已具，而文集之名犹未立也。自挚虞创为《文章流别》，学者便之，于是别聚古人之作，标为别集；则文集之名，实昉于晋代。而后世应酬牵率之作、决科俳优之文，亦泛滥横裂，而争附别集之名，是诚刘《略》所不能收，班《志》所无可附。而所为之文，亦矜情饰貌，矛盾参差，非复专门名家之语无旁出也。夫治学分而诸子出，公私之交也。言行殊而文集兴，诚伪之判也。势屡变则屡卑，文愈繁则愈乱。荀勖《中经》有四部，诗赋图赞与汲冢之书归丁部。阮孝绪撰《七录》，惟技术、佛、道分三类，而经典、纪传、子兵、文集之四录，已全为唐人经、史、子、集之权舆。是集部著录实昉于萧梁，而古学源流，至此为一变。亦其时势为之也。呜呼！著作衰而有文集。（内篇·卷三）

周秦诸子，章学诚视为专门著作之业。此业在西汉已渐衰，文章则渐富。至东汉以后，消长之势愈显。至晋遂有文集。子学衰而文集越来越盛，令章学诚这种复古论者大叹人心不古、学风丕变。

但感叹无济于事，历史进程无法逆转，魏晋南北朝毕竟是个文人阶层势力渐渐高于传统经生或学人的时代。名士清谈，其才辩趣味，本来即与文士可相孚应；当时流行的文体（骈文），更助长了雕绘藻饰的风气。这种文体，是论学、析理、叙事、言情，一体通用的。因此，无论你是否自觉地认为自己是个文人，都不能不具备这种文学写作能力，不能不是个文人[7]。

这个道理，我们可以从两方面来论证，一是《文选》。昭明太子选文，曾明白地宣称孔孟经典及老庄诸子等书"以立意为宗，不以能文

写本”，所以他不选录；“记事之史、系年之书”，重点不在文采，他也不收。所辑只限于“赞论之综辑辞采、序述之错比文华，事出于沉思、义归乎翰藻”的部分。但他这以文学标准为依归的选本中，事实上就包括了书、启、章、表、令、教、诏、册、笺、檄、辞、序、颂、赞、论、箴、铭、碑、诔、祭、吊、墓志、行状、对问、奏记、弹事等文体，甚至还有两卷史论、史述赞。足以证明当时整体书写状况即是文学性的。任何文体，纵使是实用文书，也要求它具有文采。

其次，纵使是“记事之史、系年之书”，其性质虽被划归于非文学类，可是在整个时代风气的浸润下，依然越来越具有文学性。这方面，看刘知几的批评最清楚了。《史通·载文篇》说：“爰洎范晔，遗弃史才，矜炫文采，后来所作，他皆若是”，《论赞篇》说六朝史论“私徇笔端，苟炫文采，嘉辞美句，寄诸简册，岂知史书之大体？”“饰彼轻薄之句，而编为史籍之文，无异加粉黛于壮夫，服绮纨于高士”。从经学中刚刚才获得独立身份的史部，事实上很快地便沦为文学的阵地。六朝史著，已觉其文学性太浓，到了唐朝，无怪乎会如刘知几所描述的：“每西省虚职、东观伫才，凡所辟授，必推文士”（《核才篇》），以致史书“非复史书，更成文集”了[8]。

凡此等等，俱可证明：在士的阶层中，文士群体正逐渐在扩大，不但动摇了史家与经生的地位，更使所有文字工作者都朝文士类化，文士成为士阶层中最主要的部分。

但这个时候，我们仍然只能说文人之势渐长，而不能认为文人阶层已取得绝对的优势。原因之一，在于汉末南北朝的世族，除了依血统姓氏为判断根据外，毕竟是以经学及礼法为标榜的。所谓“世族”，主要条件就是累代官宦和经学礼法传家。

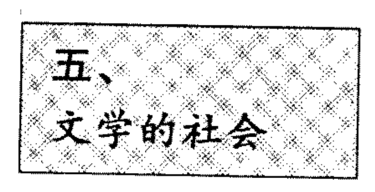
礼法，谈的是德行的问题。余英时曾说：“至汉末，家世与德行，至少在一般世俗观念上已有合而为一之趋势”，一点也不错。我们看汉魏之交，往往会夸大了当时清谈任诞之士破弃礼法的作为，以为魏晋南北朝代表一个颓废的世界、毁弃礼法的社会，而忽略了代表社会主流价值及主要阶层的士族门第社会，其本身乃是一个非常强调礼法

门风的组织。《后汉书·杨震传》云："杨公四世清德，海内所瞻"，《潜夫论》云："今观俗士之论也，以族举德，以位命贤"（《论荣》），均可见德行仍是大家所推崇的。《世说新语》开卷第一篇就是《德行》，正反映了这样的价值观。

经学，指的则是知识的问题。世家大族高门第子弟，比一般寒庶地位优越的条件之一，就是在知识的文化等级上优于小姓寒门。《北史·儒林传序》说："晋世杜预注《左氏》，预玄孙坦、坦弟骥，于宋朝并为青州刺史，传其家业，故齐地多习之"，足证当时经学的主要传播群体正是世族。因此北魏献文帝时"平青、徐，悉徙其望族于代"（《通鉴·卷一三六》），杜预的《左传》学、王弼的《周易》注才能传入北朝[9]。

至于官宦。世族的条件，除了血统之外，累代爵位当然是一大标准。这是不用说的。但综合起来看，当时世族大家既强调经学知识、重视德行礼法，则做一个学者或做一位有德行的人，必然是那个社会中主要的人格期望。在这种人格期望的心理状态下，文人，未必能竞争得过学人与贤人。

同时，从社会结构上看，这时候的文人，主要成分，一是帝王（如魏文、魏武、曹植、梁武帝、梁简文帝、萧统、陈后主等等），二是朝臣，三是世族。无论邺下、金陵、荆州各文学集团，可说全都属于贵游文人。他们本身大抵即属于贵族，如鲍照那样"才秀人微"者毕竟只占少数。因此，此时所谓文人阶层，有两个特色：一是它不是一个独立的阶层。那因贵族凌夷，而从贵族身份中游离出来的文士，已再度成为统治层。它不依附于统治者，更不是独立的。二、文人阶层是与儒士学人、礼法之士这批群体共同发展的。我们在当时的经学、史学，乃至贵族言谈交际、酬酢应对中处处可以感受到的文学性，未必是文学势力因竞争而压倒了经史等等，而是文学融在其中，共同发展的结果。



五、文学的社会

汉代文人，以文学侍从之臣为主，对王权进行赞颂。魏晋以降，君

王本身就往往是杰出的文人。以君主为核心所集合的文学团体，则统合着皇族、大臣、世家等各色人等的贵游文人，又导引了文学的发展。如建安七子以曹氏父子为核心这样，一直到陈后主君臣之游赏唱和，都是如此。入唐以后，唐初以唐太宗及崇文馆学士所构成文学集团、武则天时期上官婉儿等所构成的集团最为著名[10]。可是，从此之后，这种情形就越来越少，乃至绝迹了。

李白或许是这样形态最后一次的显现。

李白入朝，官为供奉。这个官职，正好体现了它属于文学侍从之臣的性质。朝廷供养着文人，供奉这个词语，看起来是非常尊贵的，然而实际上只不过呼唤来作些赞颂皇化、歌咏清平的诗赋，以供皇帝娱乐作耍罢了。它不同于汉武帝时的司马相如，亦仅因玄宗本人也称得上是个文人艺术家而已。可是，皇帝与妃子忽然乐了，想听些颂诗，就差人去把李白立刻找来。李白虽已醉，仍要沃水令醒，限题交卷，实在也只是把文人"倡优畜之"而已。稍不合意，遂令放归。处境其实是很难堪的。但李白这样的文人，毕竟仍须依附于王权，故后又从永王璘，亦又遭流放。文学侍从之臣，遂竟因此而永远长流放于民间。他的生涯，实具有高度的象征意味。

李白之后，像杜甫，虽亦曾献赋、亦自负"彩笔昔曾干气象"，而终究只在民间，非"白头吟望苦垂低"，即"漂泊西南天地间"。再也没有如建安七子那样的君臣文人集团或文学侍从之臣可以成为重要的文人或文坛主盟者。如元白，诗篇流布于村嫗牧童、贩夫走卒之口，文学不再是写来娱乐帝王，或在贵族之间传观唱和，而是社会共享之物。白居易死后，皇帝还要作诗哀吊之，对其文学社会化之功业大表敬慕。可见此后文人已不再是君王贵族的依附者，或同一阶层，它已具有独立的地位了。

科举，当然是促使文人阶层扩大并建立独立地位的一套制度。但科举抡才，本为甄拔技术官僚而设，乃竟演变成为文学上的竞技，显示文学的价值已成了社会主要的追求，文人则是那个社会的主要人格典型。这种社会集体价值追求，才是文人阶层扩大、巩固、且弥漫遍及整个社会的主要原因。

我曾将这种社会描述为一种"文学化社会",意谓文学已不只是一个阶层的所有物,文人已不再只是一个阶层,而是具有双重性的。文人阶层固然仍具体存在为"一个"阶层,与其他各阶层有差异也有互动;文学也以这个阶层为主要供需对象。但在此同时,文学却已成为整个社会的共有物,文人意识是社会上所有人的共同意识,人人都可自视为文人或期望成为文人,也依从、向往文人。这时,整个社会,实已为一共同体,人们在这个共同体中休戚与共,就像共同生活在一个家庭中那样。

"共同体"与"社团"不同。社团只是一个个的组织,例如职业的、学术的、地域的协会、学会、公司、社团等等,共同体却在组织之外包含了许多语言、习俗、信仰、精神、心理感受等内容。所以公司只是股份公司,并非股份共同体。夫妻间则可以是财产共同体,但绝非财产公司。

夫妻合组的家庭是初级的共同体,属于血缘共同体。这种形态,可逐渐发展或分化为地缘共同体,然后再发展为精神共同体。在精神共同体中,人们有默认一致(consensus)的感受与意志。是靠着这种自然形成的,属于它们的"法",才能把它的领域、职能、义务、优先权等等,综合地赋予这个群体,构成一种意志的共同生活秩序。而非客观的制度、组织架构、法律。而且这种默认一致,包含着许许多多的层面,是在财产、活动、语言等各个方面,总体呈现的和睦或"家庭精神"(concordia)状态。故默认一致,从本质上说,也是沉默的,内涵难以一一穷指,无穷无尽,无法言明,亦无法具体把握。可是它确实存在着,共同体中每个人都默而识之、依而行之,他们仰赖之如空气一般。再者,共同体中人与人之存在特性,在于"相互占有和享受",如父母占有子女,子女占有父母,又彼此享受,夫妻彼此也相互占有和享受。他们相互占有和享受财产,也共享着朋友与敌人、共享着幸福与灾难[11]。

要用这些概念,才比较容易说清楚文人在宋元明清的中国社会之状况。为什么呢?文人在宋元明清,当然是社会上一类人,文人们形成一个阶层,所以不难指明某人为文人、某些人为文人群。然而,文学

做为一种价值，却已成为社会共同的意志。对于文学的崇拜，形成了这个社会，成为一种文学的精神共同体。在这些个时代中，固然未必有明文的契约、法律、制度规范着文学或文人的尊贵地位，但社会中人默会致知，无不知此。因为他们根本就活在一个文学化的社会。无所不在的（文人作的）楹联、每个人都用的（文人趣味的）印章、姓名之外取的（文人式的）字号、口中随时会讲到的（由诗文摘录出来的）格言、生活中游赏的（文人）戏文酒令、居家墙壁上挂的字画（画就叫做文人画）、学习文人生活的文化生活方式等等，使每个人都属于文学的享用者与共同秩序创造者，也都尊重文人。

这种默认一致的态度，构成了当时社会的理则，总体呈现其和睦状态。因此，无论统治王权或农工商贾，他们彼此可能不甚和谐，但与文人之间却各以其方式形成和谐与合作。如政府将科举抡才调整为“天子重文章”、商人附庸风雅、农人则强调耕读不分。眼镜店的对联是：“清景在春，好句不妨灯下草；上林如锦，高年能辨雾中花。”，绸缎店的对联是：“七襄昭物采，五色焕文章”，公署门口贴着：“和风甘露贤臣颂，晴雪梅花宰相诗”，酒店门口贴着：“太白遗风”“学士欢留佩，诗人愿解貂”，将军祝寿，便有人说：“弧矢交辉，毕竟男儿成壮志；雅歌侑酒，自来儒将擅风流”。凡此等等，总体构成一种气氛、一种家庭式的精神，大家和文人文学相互占有与享用。

在这样的文学社会里，文人阶层殆如资本主义商品化社会中的商人阶层那样。一方面我们可以说全民皆商，任何事务任何行为都被商品化、价格化、消费化了；但另一方面也可看到具体的商人群体越来越庞大、资产阶级势力越来越强、商业意识越来越浓。是这种情形影响了教育及官僚体系。学子就学，习工商者远多于其他（以 1998 学年度的统计来看，台湾大专院校学生，人文类科仅 62867 人，艺术类仅 17035 人。而工程科高达 279311 人，商业科高达 217398 人，学生选读科系的期望心理也不相同）。政府机关、学校、医院，也都逐渐高唱企业化，引进企业经营管理人才来主导其发展。整个社会报酬体系更是强烈地支持这种现象，习工商者丰席多金、长袖善舞，周旋于政、学、军、农各个阶层间，且远比他们都更多利润、更多出路。所以这两

方面是相辅相成的:商品化的社会,强化了商人阶层;商人阶层又巩固且发展了商品化社会。以今例昔,就大约可以想见宋元明清时期文学化社会中的文人阶层了。



六、阶层的互动

在商品化社会中,商人阶层势力庞大,其他阶层便越来越会要拉拢、讨好这个阶层,也越来越会仿效这个阶层。商人的行为模式、语言、生活形态更是日渐导引着社会其他阶层。文人阶层在宋元明清时期,亦是如此。阶层与阶层之间,不仅存在着竞争关系,也有类化的关系。

社会其他阶层朝文人阶层类化,可以在两个地方得到印证,一是同属士阶层之非文士群体,二是根本与士人阶层位级悬隔的贱民阶层。

在传统社会中,身份良贱的区分是极为明显的。士不但属于良民,且为良民之首;贱民则包括商人、娼妓、奴隶、厨子、官府差役,以及某些地区性团体,如山西陕西之乐户、江苏安徽之丐户、广东的惰户、浙江的惰户等。商人地位在宋代以后渐渐提升,不尽属贱民,可暂置勿论[12]。娼妓则一直都是被视为贱民的,娼家子弟也不准参加科考。科举所形成的社会公平流动机会,并不向娼家等贱民阶层开放。因此,他们属于一个封闭型的阶级体系中。

然而,这个封闭型阶层体系内部仍然可以分出等级来,用什么分呢?很妙,也是文学。唐代白居易向元稹说了个故事,说他听到某妓女向人夸耀道:“我诵得白学士《长恨歌》,岂同他妓哉?”这就是以文学来为自己增价的手段了。后来妓院里此风渐成惯例,能作诗词书画的、多与文士交往的,名必高、价必增,称为才女、才妓,热闹于当时、垂名于后世。直到晚清,上海妓院仍有“长三”与“书寓”之分。书寓的女子,不止鬻色而已,兼能献艺,擅长诗词弹唱说书等等,故称为书寓,自号为“先生”。妓女而称先生,词面上的来源是《红楼梦》,意识里

的仿效对象就是书生文人。在娼妓的社会里，拟文士的文妓，事实上即居于该社会等级的顶端[13]。

而妓女又并不只是一个人，娼妓社会是由妓女及其他一群人共同组成的。她周遭除了龟公、鸨母、厮养、杂役之类人等外，还有一大群帮衬的人。这些人，在《梦粱录》中称为闲人。该书卷十九"闲人"条云："有讲古论今、吟诗和曲、围棋抚琴、投壶打马、撇竹写兰，名曰食客，此之谓闲人也。更有一等不著艺业，食于人家者，此是无成子弟，能文、知书、写字、善音乐。……又有猥下之徒，与妓馆家书写柬帖送取之类。……更有一等不本色艺业，专为探听妓家宾客，赶趁唱诺，买场供过，及游湖酒楼饮宴所在，以献香送欢为由，乞觅赡家财，谓之'厮波'"。此类帮闲分子，亦分等级。厮波当然是下等的，那稍上一些的，则都具有文人之本事。或替妓家写办文书工作、或以能文、知书、善音乐，就食于人；或擅长以吟诗抚琴等帮闲逗趣，"每日三瓦两舍，风花雪月"(《水浒传·第一回》)。因此，这些人其实也是文人。是文人向下阶层的流动或延伸，故《梦粱录》以"无成子弟"、"甘为下流"来形容。

拟仿文人的妓女，以及她周边这一大群猥下文人，事实上即构成一个仿拟文人阶层，过着文人般的生活。陶慕宁《青楼文学与中国文化》乃因此而发现中国有个特殊的文艺现象：妓女中出现数量极为可观的女作家，文人也与妓女有极多的交往，青楼文学自唐以后更是极为兴盛，相关诗词戏曲小说笔记不知凡几(1993，东方出版社，前言)。这些现象，无疑均与唐代以后妓女之文士化有关。

陶氏又说："中古时期的妓女，基本上是处于士大夫文化的附庸地位，她们的仪态修养、谈吐服饰都与士大夫的好尚相适应，她们的义利之辨、雅俗之分、美丑之判也大抵认同于士大夫的标准"(第四章)。这当然也不错。不过妓女们实非泛与一般士大夫有关，而是仅与文士有关的。陶氏未能辨此，又误以为唐宋时期妓女附庸士大夫文化，明末则转而因商品经济资本主义萌芽，而受到冲击，商贾势力金钱文化遂渗入青楼文化中。(同上)不知唐代以前即有妓女、即有士大夫，为什么唐以前之妓女不成为士大夫文化之附庸？妓家卖身卖笑，

本质上就是为了钱。白居易遇到的琵琶女，在京城为娼时，“一曲红绡不知数”，缠头多金，固多豪富子弟，争致绸缪；“老大嫁作商人妇”，更显示金屋贮娇，实非寻常士子所能办。郑元和去嫖李娃，床头金尽，便遭逐去，不是鲜明的例子吗？故妓家爱钞、多与商人来往，正是她的本色，非明末才转变成如此。而那本来爱钱的娼妓，在唐朝以后竟然逐渐爱慕风雅起来，乐于交接穷酸文士、自拟于文人，才是值得注意的现象。

何况，晚明文人与妓女交往之盛，又何让于唐宋？《板桥杂记》载姚北若大会士子百余人，“每船邀名妓四人侑酒，梨园一部，灯火笙歌，为一时之盛事”（卷下），又说每年秋闱，秦淮河畔“或邀旬日之欢，或订百年之约，葡萄架下，戏掷金钱；芍药栏边，闲抛玉马。此平康之盛事，乃文战之外篇”（卷上），风月盛况，不胜枚举，都可证明明清朝的妓女仍以与文人交往为乐为荣。文人视北里平康之行为文战之外篇，妓女们则以另一个文人世界来构筑她们的社会。文人与妓女之相知相与，遂因此而成为同一种人（同路人、同一家族中人、同阶层群体中人）之间的相濡以沫。她与他的故事，之所以常常动人，原因正在于此[14]。

贱民中最具代表性的就是娼妓与戏子。戏子的情形跟娼妓几乎完全一样，也朝文人类化。所以西滕外史《燕兰小谱题词》说他“闲亲菊部”时，“如游群玉之山：技兼琴棋文酒、书翰管弦，若过五都之市”，张人寿题《燕台鸿爪集》说：“擅扬色艺各风流，一卷燕台纪盛游，莫作寻常歌馆看，诗人吟院酒人楼”，他们都将菊部拟为文人团体。文人有科举，妓女团体也开“花榜”，菊部同样会开这样的榜，故伦明题《清代燕都梨园史料》诗：“菊榜随同蕊榜开”注：“每逢大比之岁，例开菊榜。犹记最后一榜，王惠芳状元、朱幼芬榜眼、梅兰芳名列第七”。凡此，均与妓女之类拟文人相同，不必赘述，有兴趣的人只要翻翻张次溪编的那套《史料》五十一种就可了解了[15]。

类拟的文人现象，不只发生在低阶层，也形成于士人本身这个阶层中。其中最重要的，就是长期与文人对抗的理学家道学家们。

从唐代中叶古文运动提出“文以载道”的讲法之后，文人团体便

分裂成为两类人：一是文人，一是强调“文与道俱”既有文又有道，而且道比文更优先更重要的古文家。古文家也是文人，可是他们希望成就的人格形态却是儒者，且非传经之儒，而为传道之儒。这个新的文人类型，到了宋代获得了进一步的发扬，但也进一步地分裂，成为一种是仍如古文家那样的文人，主张文以载道，文章当然必须讲究；一种则认为所重者在道不在文，自许为传道之儒而非文人，批评韩愈古文家是“倒学了”，谓其言道均非真有所见，仅为门面语而已。这就成为了道学家。

道学家不但是传统儒林之变，令史籍别立“道学”一传以位置之，也是文士之变。究其性质，殆为古代讲德行之士在后代曲折的表现。因此他们对于“文人无行”的文人也特具敌意。《二程全书》即载：“问：‘作文害道否？’曰：‘害也’。凡为文不专意不工。若专意，则志局于此，又安能与天地同其大也？书云玩物丧志。‘为文亦玩物也’”，批评用功于文学创作会玩物丧志、心思狭窄。后来朱子说：“韩退之柳子厚辈只是要作好文章，令人称赏而已。究竟何预己事，却用了许多岁月、费了许多精神，甚可惜也”（《文集·卷六四·沧州精舍谕学者》），其意亦是如此。

此后道学与文学阵营遂长期存在着紧张关系。道学家批评文人，文人也看不惯道学家，前文引汤显祖语，云“欲作文人须读书十五年，欲作一道学先生，只三月足矣”，即是文人瞧不起道学的话。他们彼此看不顺眼，相互看不起，这类刻薄话原本就少不了。杨升庵《丹铅杂录》卷七痛批道学家不工文，亦属此类。不过，道学毕竟是由文人演变来的，与文的关系，在骨子里仍然存在着。所以朱子邵雍白沙阳明等人都仍然喜欢作诗作文，而且他们认为诗文应该像他们那样作，才是真正的好文学，如朱子云：“今人所以事事作得不好者，缘不识之故。只如个诗，举世之人尽去奔做，只是无一个人作得成诗。他是不识好底将做不好底，不好底将做好底，这个只是心里闹不虚静之故。不虚不静，故不明，不明故不识。若虚静而明，便识好物事。虽百工技艺，做得精者，也是他心虚理明，所以做得来精”。盖谓人须有主静之工夫，才能把诗作好。

道学先生自负其有道故亦可有文，且自负有道之文才是真正的好文章，实质上就是自视为真文人好文人。道学家有此心理，终将反而看不起不懂诗文的道学家。像李卓吾，就是深受阳明学影响但又自称“见道学先生则尤恶”(《王阳明先生道学钞》)的人。袁宏道也自认为是学道之人，而大骂:“山有色，岚是也。水有文，波是也。学道有致，韵是也。山无岚则枯，水无波则腐，学道无韵则老学究而已。昔夫子之贤颜回也以乐，而其与曾点也以童冠咏歌。夫乐与咏歌，固学道人之波澜色泽也。……所谓腐滥纤堵滞局者，尽取为吾儒之受用，吾不知诸儒何所师承，而冒焉以为孔氏之学脉也?”(《寿存斋张公七十序》)。以道学之士为腐儒、为学究。

宋代理学、明代心学，发展到李卓吾、袁宏道，虽讲道学而其生命形态、生活方式、社会形象、处身阶层，其实都已完全是个文人了。不但是文人，而且被当成是当时“慧业文人”的典型代表人物。入清以后，道学遂不复再能成为对抗或与文人阶层竞争的力量。在朴学兴起后，仍能扬宋学之纛、讲程朱之学者，反而是桐城派。自方东树撰《汉学商兑》，以迄桐城派流衍而出的曾国藩湘乡派，都讲义理、倡宋学，不仅以文艺为主旨。但世人所看重的，或所认识的桐城派，其实仍只是个文派。也就是说，道学因古文家论道而从文分出，重道轻文，但后来不但逐渐转而自居真文，且日益成为文人阶层之一分子，道学家的身份则或遭到遗忘或被否弃[16]。

从清朝桐城派这个例子来看，道学从与文人的对抗，后来发展到文人兼摄道学，诗歌又何独不然?自宋朝以来，诗人之诗与学人之诗，长期争抗，前者主张“诗有别才，非关学也”，后者主张“读书破万卷，下笔如有神”。至同光体，则强调诗人与学人的融合。这也就是说，那原本与文人相对抗的群体，例如学者和道学家，逐渐类化于文人；而文人，也逐渐需要综摄吸收其特质。

这种情况，不仅存在于士阶层之内部关系中，同样也存在于文人阶层与其他社会阶层之间。例如在妓女侠士戏子不断类化于文人的同时，文人便也逐渐显得有女人气、侠士气及伎艺人的性格了。文人阶层则不断吸纳他们成为文人阶层中的一员或同盟军，而显得这个

阶层的势力越来越庞大。

此种阶层扩大的历程，可以从文人结社讲起。文人结社，大盛于宋朝以后，而以诗社文社为典型，详见我《江西诗社家派研究》一书。元朝时，除了诗文社集之外，则应注意“书会”。

书会亦为文人结社之一类，宋代即有，见《武林旧事》卷六“诸色伎艺人”条。它与诗文社不同之处，主要在于它与戏曲较有关系。例如《录鬼簿》增补本卷首贾仲明云该书“载其前辈玉京书会、燕赵才人、四方名公士夫，遍撰当代时行传奇、乐章、隐语”。这个玉京书会，里面即有成员白朴、关汉卿等人，他们正是为了写传奇乐章而加入这种团体的。当时著名之书会，如玉京、元贞、武林、九山等均是如此，故《录鬼簿》说：“元贞大德秀华夷，至大皇庆锦社稷，延佑至治承平世，养人才，编传奇，一时气候云集”。

书会中主要构成分子，是才人。当时把在书会中编剧本、词话、赚词、谭词者统称为才人。才人即是才子之意，指具有编写才华者。这些人的社经地位，固然以文人为多，但也不乏医生、低级官吏，甚或商人（如施惠就是“以坐贾为业”的）。统称之为才人，自然是着眼于其文学能力。而且，把这些人统称为才人，跟达官显宦“名公士夫”区隔开来，更具有阶层化的意义。元朝戏剧之盛，就是这些才人或书会之间相互合作、竞技争胜之结果[17]。

从宋代《武林旧事》的记载来看，书会可能仍算不上是真正的文人团体，而是“伎艺人”的组合。但在元朝，书会“养人才、编传奇，一时气候云集”，则已是才人的团体，已被承认属于文人阶层，其中科甲出身者也不罕见，例如庾吉甫、李子中、高文秀、张时起、顾仲清、杨显之等都是。这其实代表了一种趋势，亦即文人阶层对伎艺人士的吸纳。这个趋势，起于宋，衍于元而盛于明清，以致我们现在还常把“文艺”连结成一个词汇来说。

早期文与艺是有区分的，文的地位非常尊贵，“文于一气间，为物莫与大”（皇甫湜·题浯溪石），与其他技艺不相混，其他技艺也不能与之相提并论。因此伎艺人并非文人，文人亦不必娴习其他伎艺。琴、棋、书法是仅有的例外。琴乃古乐器，且早已为文人专门之艺，不谐里

耳，独标雅趣，所谓："古调虽自爱，今人多不弹"。棋则孔老夫子曾经评价过，认可它是比较好的休闲娱乐，故奕棋亦不失为清品。书法，本为文字艺术之一端，是文士操觚的基本功夫，更属文人素习之业。故书法精妙，对文人的地位只有加分的效果，而无减价之顾忌。除此之外，吹弹奏唱、滑稽百戏、刻凿制器、艺花养虫、绘画表演，均不人品藻。

这些东西，渐被文人士大夫所认可，纳入其生活领域，且与其文学品味及能力发生关联，是在唐末。像陆羽提倡茶道，至宋遂在士大夫文人间形成一种品茶的风气，品茗亦与文学相溲发，所谓："建溪有灵草，能蜕诗人骨；满瓯泛春风，诗味生牙舌"（黄山谷·碾建溪第一奉邀徐天隐奉议），"叩户谁惊午睡，烹茶听客论诗"（张耒·书寺中所见）。而有关于茶之种类、植栽、制作、冲泡方法、茶器等，亦颇多研究的。绘画也是如此[18]。唐代画以画工画师为主，宋代渐有文人画的风气，苏东坡黄山谷论艺论画，尤为擅场。再加上作歌词、唱小曲、编剧本、写词话，文人轻艺之传统便日益松动了。

但这个新趋势的发展是渐进的，宋代陈振孙《直斋书录解题》论茶，仍将之归为"杂艺类"。费补之《梁溪漫志》卷十谈到陆羽也说："陆鸿渐本唐之文人达士，特以好茶，人只称其能品泉别茶。而他书不传，盖为《茶经》所掩也"，深有惋惜之意。到了明朝，叶盛《水东日记》卷四载画院人范启东语，仍说："闻之前辈云：士大夫游艺，必审轻重，且当先有迹者。谓学文胜学诗，学诗胜学书，学书胜图画。此可以垂名，可以法后。若琴奕，犹不失为清士。舍此则末技矣"。可见重文轻艺之风，势力仍然不小。

不过，绘画逐渐被文人阶层认可了，而且将"文人画"的谱系构造出来，上溯于唐代王维，号为南宗，以别于画师艺匠之画。茶也成为文人生活中的一部分。文人生活中不可或缺的文房器皿，亦被承认它属于文学艺术的一部分。而形成了对笔、墨、纸、砚、帖、图、珍玩的品鉴，以及对制作此类器物之技能的尊重。再推而广之，承认诸般技艺的价值，接纳伎艺人士，则是明代中叶以后普遍可见的现象。

如袁宏道云："薄技小器，皆得著名。铸铜如王吉、姜娘子；琢琴如

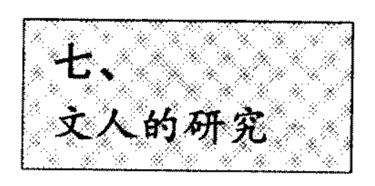
雷文、张越;窑器如哥窑、董窑;漆器如张成、杨茂、彭君实。经历几世,士大夫宝玩欣赏,与诗画并重。瓦瓶如龚春、时大彬;铜炉称胡四苏、扇面称何得之"(文集·卷二十·瓶花斋集·杂录·时尚),又说:"人生何可一艺无成也?作诗不成,即当专精下棋,如世所称小方小李也。又不成,即当一意蹴踘档弹,如世所称查十八郭道士等是也"(同上·卷五·寄散木),王世贞也说:"今吾吴中陆子刚之治玉、鲍天成之治犀、宋碧山之治银、赵良璧之治锡、马勋治扇、周治治商嵌、及歙吕爱山冶金、王小溪治玛瑙、蒋抱云治铜,皆比常价再倍,其人至有与缙绅坐者"(觚不觚录)。匠人,本属低流品;艺人,在宋代也有"歧路人"之称,既指其在叉路口作场,亦有失路、非正途之意。但在这个时候,虽然仍认为他们低了一层,对技艺却持较肯定的态度,在接纳他们(与诗画并重、与缙绅坐)的同时,也将文学视为诸艺之一。如袁中郎谈人生不可一艺无成时,其所谓艺便包括了作诗[19]。

这是艺之意涵的提升以及指涉的扩大。自此以后,"文艺"联结成词,图籍目录学上也正式出现"艺术类",包括了书、画、琴、棋、茶、酒、纸、笔、墨、砚、香、花、戏曲、古董等。文人一般也被认为都擅长或至少要会一点琴棋书画、懂一点茶、饮一点酒,能莳花、爇香、品壶、论陶、鉴赏古董。文人,亦遂从一个文学人的身份,逐渐成为一种以文学为主,而又且具有广泛文化艺术涵养的人。是一种文化人。

晚明以降,文人,既是文学人,也是文化人。不仅大都进过学、读过四书、考过科举、能作括帖,具有儒家经典的基本知识,也能谈玄清话,说禅论鬼;兼且博物志怪,游艺多方;习棋书画,可供肆意;诗酒风流,时赋多情,偶或书剑恩仇,沆瀣于屠狗;更擅编织珠玉,从容以雕龙。文阵墨兵,诗坛森如武库;绿砚红笺,舌华粲若莲花。他们,正如李文森(Joseph R. Levenson)所说,都是"传统文化的人",而非"文化上的俗气人",也不是某一特定技能及知识上的"专家学者"[20]。他们通过审美的态度与能力,去掌握传统、体现文化,所以他们也就代表了文化。其他各个社会阶层人士,在文化的代表性上,是不能与他们相提并论的。

由此可见,文人阶层的发展史,是不妨透过社会阶层互动的关系

去掌握的。但平时社会学界论阶层阶级关系，较偏于从阶层对抗、阶级斗争的角度去看。仅由这个角度看文人阶层，就比较难以了解文人阶层不断壮大之故。在阶层与阶层的竞争过程中，各阶层逐渐被文人阶层消融，可能才是这个问题的答案。其他阶层不断类化于文人，文人也因不断吸纳其他阶层而越来越庞大；文人之性质，本来只是指文学人才，亦因吸纳了其他各阶层，而兼具有才媛、侠士、禅客、画师、书家、艺人、学者等内涵，成为文化人，代表这个社会中"有文化"的阶层，而对社会形成主导力量。



七、文人的研究

瞿同祖《中国的阶层结构及其意识形态》曾采用帕森斯(Talcott Parsons)的"特殊化之成就类型"(Particularistic-achievement Pattern)理论，说儒家发展出了一套以成就为标准，而非以出身为依据的阶层化体系。任何人只要修行砥名，具有德行、知识才能，都能成为社会的高位阶者[21]。

这个讲法，非常正确。但"成就"，在中国社会中有越来越偏重于文学成就的现象。有德行的人、有学问的人，当然也受到人们尊敬；但孔孟时代，或许仅凭德行就能跻身于士君子之列，可是到了唐宋明清，一位有德的农夫野老，无论如何不会被视为士。士的基本条件不是他符不符合士德士行，而是他具不具备文墨能力。有此能力，若再能修行励德，固然甚善；就是浮浪无行，谁又能说他不属于文人阶层？

何况，既是文人，便有"不护细行"的特权，任诞佯狂、眠花宿柳、箕踞忤俗、放旷颓唐，好像都是文人该有的行径。社会上对他们这类行为，不惟多予宽谅，甚且带有鼓励与期许的意味。好像文人就该诗酒放诞、风流倜傥一般。不这样，大家还觉得你不像个文人哩。至于学问，固然也是列身士林的条件。但文人的学问并不需要太大，且重点在于学问能否应用或呈现于文学上。若不行，则无论你学问多么深厚博大，总被认为是种缺憾。宋人不是说"海棠不香、鲥鱼多刺、曾子固

不能诗"是人间三大憾事吗?我们只要去看明清笔记,只要是写书生,除非特别注明是老儒、教官或道学,否则其基本形象就是文士,正可见士之阶层基本上已是文人阶层。

前文说过,近代文史及社会学界对传统社会的文人阶层均乏研究,故对于这些情形,我原本亦无认识。

早年我做的,主要是文学性的诗人研究。但无论是针对个别诗人,去"细按行年,曲探心迹",或综述一个时代的诗人群,都让我对诗人们的生活形态、行为模式、在朝局社会上的活动有了许多了解。

例如李商隐是我早年研究较多的诗人。他本系唐之宗室,但少孤而家贫,遂至佣给为生。后在令狐楚幕府习文章,虽亦曾应科举,任过一些官职,可是仕途并不顺利,一生倒有大半时间是在各节度使幕府中度过的。早年依令狐楚,后来跟过杨嗣复、郑亚、柳仲郢,展转于广西巴蜀等地,巴山夜雨,听鼓应官,故多感慨。屡干谒于令狐绹,尤增辛酸。而此"诗穷而后工"之文士生涯,过去的研究者均仅从李商隐个人之遭遇或性格上去解说,但我发现它事实上并非李商隐一人之悲剧,而是一种形态。从唐代开始出现这种形态,到宋代乃有江湖诗人,到明代则有前文所述"以文墨糊口四方""挟诗文奔走于公卿之门"的山人。

从制度上说,宋代已取消了藩镇,但幕职官的体系却比唐代更庞大。州府、各路长官、军职如都统制,都有幕职官。一官多至八、九、十员,士之游幕者自然较唐更为普遍。此类幕职官,与其说是僚属职官,毋宁说只是官长的文人朋友,故《宋史·陆游传》载:"范成大帅蜀,游为参议官,以文字交,不拘礼法"。干谒亦然,入宋愈盛。方回《瀛奎律髓》卷二十说:"庆元嘉定以来,乃有诗人为谒客。……钱塘湖山,此辈什佰为群",这类盛况,让当时人误以为这是一种新现象,其实乃是唐代李商隐、温庭筠这类文人形态的延伸与扩大[22]。

可是这种文人游幕及干谒现象、文人阶层之依附性,却都未引起台湾文史学界研究的兴趣,仅有的一些论述,大抵仅谈谈唐人之行卷与干谒风气而已。我当时学力未充,对此亦仅有所感受而无法申论。在一个时代的诗人群方面,我于1977年写《近代诗家与诗派》,综述

晚清民初诗坛,对诗人在晚清民初政局中的活动状况有些研究。觉得那个时代之诗人群与士大夫阶层基本上是重叠的。上自王韬、龚自珍、魏源,下迄张之洞、章太炎、康有为、郑孝胥、汪荣宝、黄遵宪、陈宝琛,都是诗家文人。可是我们近代史研究界讨论这个时代的政局思潮与人物关系时,却几乎没有人注意到他们的文人身份,更没有人研究他们的诗。这与我读近人诗文笔记之印象,实在大异其趣。因此在我的论文中,对这些诗人与朝局的关系颇有些着墨。并另有《晚清诗人讽寓的传统》等文,讨论诗人如何以比兴寓寄之法,指斥时政。

这样的研究,已涉及了文人阶层的问题,但毕竟仍只是文学式的探讨,讲诗人之感怀、讽寓之技巧、与时代之关联等,仍与当时文学界的研究取向没什么太大的不同,并未从社会学的面相,针对这个阶层的性质来讨论。待 1983 年我写《江西诗社宗派》时,情形才稍有不同。

《江西诗社宗派》研究的也是诗人群。宋代出现这样一群诗人,我并不只从文学艺术这个角度去谈,而是问:江西诗派通常被视为宋诗之代表,那么,这种诗风为何会形成? 由唐诗风格转变至宋诗风格之原因何在? 我的解释是:文学美感的转变与选择,乃是一文化变迁的问题,宋诗的形成,即代表宋文化之形成。因此我要再追问宋文化如何形成,这就关系到当时士人阶层的想法和作为了。

魏晋南北朝、隋及唐代前期,因为是士族门第社会,所以并没有一个独立的士阶层。要到唐代中晚期,世族结构改变后,士阶层才能形成。对此,我运用世族结构分化(differentiation)之概念,说南北朝时以血统宗族为社会阶层划分的条件,但此时宗族同时占有知识与权力,是一种多功能组织。安史乱后,功能分化,世族在血统意义上转为单纯的宗族;在权力关系上,与九品中正制结合的政治特权,因科举而日削,王权日盛;在知识意义上,经学礼法掌于世家的情形也有了改变,不惟不复由彼垄断,也逐渐由科举知识阶层所取代。这种新兴的知识阶层,面对唐末之变局,覃思如何开创新的文化契机,才造成了宋文化的新格局新方向,出现了与唐诗风格迥异的宋诗。

当时我受五四以来学风的影响,仍使用"知识阶层"这个观念与术语,对于世族经学传统在中唐以后已转成以文人与道学为主干之

儒学传统也认识不足。但这样讨论唐宋诗、讨论唐宋文化变迁、讨论宋代士人阶层之形成与作用，在中文学界还都是全新的尝试。史学界虽提倡以社会科学方法治史有年，可是以结构分化来描述唐代世族变动的性质、以阶层化理论来说明唐代世族与宋代宗族的差异，以前也没有人做过。故我之探索，很有点蹊径别开的意味。配合着我这个思路，那几年我又先后发表了《唐传奇的性情与结构》、《唐宋族谱之变迁》、《宋代的族谱与理学》等文，探讨宋文化形成之相关问题[23]。

在此同时，我也正进行着侠的研究。我从唐代的侠与剑侠活动发现了侠客也有类拟文人的现象。认为唐代中叶以前，侠往往即是盗匪一类人，气义交结，慷慨不拘节操。唐代以后，士风与侠行相濡染相影响。造成了侠客传统的演变。一部分侠即因此转化为知识阶层中人，理性化行为相对增加，不只讲私人的恩仇意气，也追求集体的价值与正义。于是侠越来越成为一种打抱不平的英雄；侠客的造型越来越由"好汉"变成俊秀的文士；侠骨之外，又须具备柔情，能吟诗作对、书剑两行。

这种情形与西方有明显之不同。据霍布斯(Eric J. Hobsbawm)《原始的叛乱》的分析，农村社会中的绿林盗匪，是与该社会的传统性及农民相结合的；黑道帮派则是平行体系内权力由封建地主转向乡间中产阶级，和乡间资本主义兴起过程中的一个阶段(1999年，麦田出版社，杨德睿译，第二、三章)。中国的侠，却与文人阶层的结合度最深。文人传述侠义故事、发扬侠义精神，侠客意识也影响文人，以致文人以《水浒传》构建侠客的世界，水浒《点将录》也成为文人的谱系。我在1987年出版《大侠》时，书中所收"唐代的侠与剑侠"、"由'诗品'到'点将录'"、"鸳鸯蝴蝶与武侠小说"，1991年出版的《近代思想史散论》中"侠骨与柔情：论近代知识分子的生命形态"等文，都对此有所阐述。

我在大学时期，因师友熏习之故，学诗为文，既常参与文酒之会，吟唱酬酢，颇得文人之趣；又时时追陪前辈杖屦，饫闻文坛掌故。对于在现代社会中已渐消亡的传统文人习性、生活、应对状况，实有入乎其中的体会。而我自己，事实上也就是这个传统文人阶层中的一员，

不但学习着那种吟诗作字的技能，也感染了一身旧式文人气与才子气。或者说，我本身性气禀赋即近于此，故能相契若斯。文士的兀傲、颓唐、清狂、多情、易感、偏宕等等习性，我也全都有了。所以治学不知不觉就对“我辈中人”格外关心起来，才会在那个根本没什么人讨论这个问题的时代，针对文人阶层费了这么多笔墨。

不过，我做学问另有一种文化关怀，向往古代儒家所说士应匡济天下的理想。觉得读书人须能面对时代的问题，开物成务，而不仅仅以做一个文人为满足。这种期许与理想，也不仅仅是理性的，它亦成为我感性生命中一个真实的部分，令我感时伤事、歌哭无端。是这种心情，让我接受了“知识分子”这个观念，并以之为自我认同的标志。也使我开始探索知识分子的轨迹、研究一个知识分子在面对时代变局时到底可以做些什么。

这两种情怀，当然是有冲突的。我能体会文人生命的局限，他们张扬感性而少理性之检括、纵情于符号世界而无力面对现实社会，都是严重的问题。但所谓知识分子，忧心家国、欲安天下，对自己生命的问题又怎么办？若一个人居然不懂得伤春、居然无美感与情趣，对文化只有大理想大口号而缺乏常识与品味，那又有什么意思？

在左右激扰、徘徊矛盾中，我遂一方面沿用“知识分子”、“知识阶层”等语，对宋初及民国初年的知识阶层做了些考察，写了前述一些文章及“理性与非理性：论近代知识分子的理性精神”等文。也在许多具体文化事务上，以知识分子的态度表达过意见、推动过改革，而使得社会上认可我是一名知识分子。1998年联合报副刊邀我辟一专栏，定的栏名就是“知识分子”；所写杂文，后来也结集为《知识分子》，由联合文学出版。此类事例，足以证明我已使我成功地变成了这个社会认知知识分子的标本之一。

但另一方面，我也仍是个文人，也仍对文人阶层有着浓厚的兴趣。除了前述对唐宋文人之相关研究外，我也花了不少力气讨论晚明文人。

在此以前，晚明文人代表的是进步的力量，打破传统格套，独抒性灵；是个性解放，冲开了道学的拘执；又是与阳明学说结合、与资本

主义萌芽有关的新时代思潮。我则从《菜根谭》等清言小品重新籀论晚明文人审美的人生观。1990年,学棣黄明理接受了我的看法,写成了《晚明文人形态之研究》硕士论文,认为晚明文人系知识阶层扩大,并与大众文化交互影响之结果,与理学家有显著的不同,是由苏东坡以降之文人传统发展而来,但重情而或纵欲,唯美而或虚娇,学殖不深、社会文化关怀不足,则为其缺点。1994年,我另将论清言小品、论公安三袁、论焦竑李卓吾诸文,和研究阳明学流衍的一些文章合为《晚明思潮》一书,交里仁书局出版,对晚明文人有总体的描述,也有细部的分析,为明代研究打开了一个全新的视域。

在此同时,原本研究晚明性灵文学的陈万益先生,也注意到文人这个阶层,1988年出版了《晚明小品与明季文人生活》。该书所收文章,多曾在清华大学"明代文学与社会"研讨会上发表。这个研讨会,我也是同道之一,颇参末议,获益良多。

由小品文这条脉络发展出来的晚明文人研究,所得大抵仅此,此后亦无更新的突破。倒是另一条美学的脉络,很有创获。学棣林素玫从我说晚明文人有审美的人生观,发现晚明出现了一套"赏鉴美学";毛文芳则由晚明文人喜欢考究生活中的清玩,深入探讨了晚明所形成的一套生活闲赏美学(1996,师大国研所博士论文,修订本于2000年学生书局出版,《晚明闲赏美学》)。教学相长,她们的研究,对我也很有启发。后来我一方面将晚明高濂《遵生八笺》一类讲人应如何燕闲清赏、调摄养生的东西,上溯于儒家之"仲尼燕居"、《礼记·内则》、董仲舒的"循天之道"等等,建构一个中国生活美学的脉络与纲维;一方面也试着从具体的生活方式上,说明中国人所认为有品味、有美感、有文化的生活,其实就是文人所揭櫫的那一种生活。例如1999年我的《饮馔社会学》一文,对比于埃利亚斯《文明的进程:文明的社会起源及其心理起源的研究》,我发现:西方上层社会的礼仪,是在封建君主宫廷中形成的宫廷礼仪(ourtistie)逐渐延伸到资产阶级或中产阶级。中国则早期饮馔之礼固然存在于朝廷及卿士大夫之间,但贵族早已凌夷,饮食礼仪便是由民间社会集聚中逐渐发展而成的。到明清文人,将之条理化、审美化,才广行于社会,成为人所共遵之礼仪。饮

食既是如此,其他生活层面之礼仪与文化亦复如是。故在中国,一个文明的生活,大约就是去过文人式的生活了。

在处理以上这些文人的论题时,我当然会去想:为什么士人分化后,文士的势力会越来越大,儒士、学士、博士、道学士都不如它?为什么中国社会会变成为一个文学化的社会?

思考所得,即是1992年出版的《文化符号学》。该书第一卷第一章就是“中国文人传统之形成:论作者”,说明文人阶层如何建立,以及文人创作所具有的神圣性。其次为“中国文学艺术发展的结构”,讲诸艺术如何转换为文学性的艺术。例如词本为歌词,后来就仅成为词而不必歌也不可歌;戏曲也变成了诗剧;绘画则由描摹变成了书写,不仅艺术中书法的地位最高,绘兰画竹状山水,也都称为写兰写竹写山水,文人画地位更是远高于画师画。而这些现象不只在艺术领域如此,在其他各文化领域也都是如此,故第二卷接着谈“以文字为中心的文化表现”,以哲学、宗教、史学为例,一一予以说明。谓中国人相信文字与真理是相关的。如果西方传统形上学是以语言为中心的,那么中国就是以文字为中心,由文可以见道。文字书写不但关联于道、关联于宇宙秩序与终极真理,也关联着历史之开展。这种文字崇拜,以及“文”这个字字义的含混性,兼括着文字、文学、文化诸涵义,使得能写出精美文字的文人,同时即拥有文学与文化上的神圣性。整个人文世界,也被理解为是一个以文字及文学所点染与规定的世界,形成一种文学化的社会。该书第三卷且以唐代为例,描述了这种社会中生活文学化、社会阶层文士化、文学权威神秘化的状况。

以上,是以我个人对传统社会文人阶层之研究为线索,对近年的文人阶层研究史所做的勾勒。由此勾勒来看,学界其他人对此实在不够关心(当然,也可能是因为我太过孤陋寡闻,以致漏掉了许多有价值的相关著作)。可是,依我的看法,文人阶层乃是中国传统社会的主要阶层,代表着社会的主流价值。对这个阶层不够了解,当然也就无法真正了解中国传统的社会与文化。只因我们现在已与此传统有了隔阂,社会结构变迁、文化价值转变,故未能体会到这个道理。受学科分化及专业化影响之学术社群,如史学科系、艺术科系、政治科系、社

会科系，又总是把文学、文人之相关问题划出疆域之外，认为那都是文学科系才该研究的，根本不碰也不懂。结果谈了一大堆政治权力分配、社会组织结构、经济发展、历史事件，却完全未能触及传统社会的真正主体单位。文学科系，则固然也不乏对科举考试、文人集团、文人结社、文人干谒、文人与妓女、文人与茶、文人与道学等等之考察，但基本上缺少社会学的面向与学养（文学社会学这样的课程，要迟至20世纪80年代中期，才由何金兰、施淑女和我在大学开设），因此也无法讨论文人阶层的问题。所以我才会说文人阶层是个在近代研究视域中"消失了的阶层"。这十数年来，经我与其他一些人的研究，才逐渐让这个阶层浮现出一个大概的轮廓。以上借着研究史的回顾，已将它的轮廓做了个简要的描述、将其演变做了个初步的说明。这些描述与说明，当然尚不足以尽其底蕴。但有了这些基础，后继者赓续探索，应该也就不太困难了。

注释：

1 周谷城于1930年出版《中国社会之结构》第四章专论"智识分子"，第二节第一项就说智识分子的功用是："一、提倡学术，二、保存古典，三、作好官，四、毫无用处，五、粉饰太平，六、桎梏人性"，其对统治者之态度则是："乞怜、无耻、效死力、不合作、反统治阶级"诸项。这种讲法，说了等于没说，因为他只1把各种例子全部平列上去，所以从抵抗、反叛到顺从全都有了，那智识分子究竟以何种态度为主呢？在此，周先生的抑扬实仅是主观之偏见罢了。但他这样谈知识分子，很能代表当时一般人的看法，后来中共政权糟塌知识分子，诋为"臭老九"，不是没有清末民初这类批判知识阶层之言论与心理依据的。而这些论调，又与西方人当时对中国知识分子之观感很有关系，见此处所引诸文，即不难审知。西方人这种看法，实又可上溯于利玛窦《中国札记》第一卷第五章。该章已将中国"哲学家"称为一个阶级。

2 李文森(Joseph R. Levenson)"从绘画看明代及清初社会的文人业余精神"，对文人反对专业、反对实用、反对技术，有深入的分析。他认为明清人之所以如此，是因为当时人以中华文化为效忠对象，故崇仰具有一般文化修养的文人。西风东渐以后，中华民族，取代了

中国文化，成为效忠之对象，故人们开始希望藉专门技艺来达成民族之富强（张永堂译，1976年，收入《中国思想与制度论集》，联经公司出版）。他的讲法，可与古诺德互参。

3 另详布洛代尔著，施康强、顾良译（1999年）：《十五至十八世纪的物质文明、经济和资本主义》，卷二，第五章“法国的绅士或长袍贵族”那一节。猫头鹰公司出版。

4 详见冯尔康等编（1988年）：《中国社会史研究概述》，谷风出版社，台一版，第二编第二、三章。

5 文人与道学长期竞争的状况，详见黄明理（1989年）：《晚明文人形态之研究》，台湾师大国研所硕士论文，第三章。

6 详见龚鹏程（1990年）：“世俗化的儒家：王充”，《当代中国学》，第一期，收入《汉代思潮》，1999年，南华大学。

7 吕思勉《两晋南北朝史》廿三章第六节说：“魏晋南北朝为文字趋于靡丽之世，以诸葛亮之综事经物，而人或怪其文采不艳，即可见当时之风尚。……至齐梁而雕琢涂泽愈甚矣。北方文字，初较南方为质朴，至其末叶，乃亦与之俱化焉”（开明书店，1970年，台一版）。《周书·苏绰传》说：“有晋之季，文章竞为浮华，遂成风俗”，讲六朝之风俗，确实要注意这个趋势。

8 经学部分，其实也一样，六朝注经，完全不是汉代朴实的风格，试看皇侃诸义疏即可知其差别。

9 大部分讲六朝学术史者都忽略了王弼易学亦曾流行于北方的事实，另详龚鹏程，1979年，《孔颖达周易正义研究》，台湾师大国研所硕士论文，第一章。

10 详龚鹏程：《刘知几史通析微》，收入《唐代思潮》，南华大学；简宗梧，1999年，《从汉到唐贵游活动的转型与赋体变化的考察》，《中国古典文学研究》，创刊号。

11 详斐迪南·滕尼斯著，林荣远译（1999年）：《共同体与社会》，商务印书馆出版。血缘、地缘、精神三种共同体，见第一章第六节。默认一致，详第一章第九节。相互占有与享受，见第十一节。

12 商贾地位在宋代以后逐渐提升，见张玢（1992年）：《宋代的商业发展与商人地位之转变》，文化大学史研所硕士论文。商贾参加诗社，也在宋代，《藏海诗话》记载北宋时屠沽、货郎儿均可入社。元代著名戏曲家施惠也是商人，见《录鬼簿》。明代商人与文人的关系更为

密切。周晖《二续金陵琐事》曾载:"凤洲公同詹东图在瓦官寺中,凤洲公偶云:'新安贾人见苏州文人,如蝇聚一膻'。东图曰:'苏州文人见新安贾人,亦如蝇聚一膻',凤洲公笑而不答",又李绍文《皇明世说新语》记凤洲语:"近来输粟富家儿,不识一丁,口尚乳臭,辄戴紫阳巾、衣忠靖衣,挟行卷、诗题、尺牍,俱称于麟、伯玉"。可见明代中叶以后,文人与商贾相互攀引的现象非常普遍。詹东图强调文人依附于商贾的情况,王世贞则重视商人缘附攀引文人的趋势。这样的关系,非常值得研究,可惜目前论者尚少。

13 参见龚鹏程(1999年11月9日):"红楼梦影",《中国时报》。

14 唐代妓女的文士化,另详龚鹏程"文学崇拜的社会",收入1992年,学生书局出版的《文化符号学》。明代清代的状况,则可看龚鹏程(1991年):"侠骨与柔情:论近代知识分子的生命形态",《近代思想史散论》,东大图书公司;龚鹏程(2000年):"英雄与美人",收入本书。

15 伶人的文人化,龚鹏程(2000年):"品花纪事:清代文人对优伶的态度"一文可供参考。收入本书。

16 桐城派所讲的文章义法,即是由经学章句、科举试帖及理学家发扬《四书》义理的方法中发展出来的,另参龚鹏程(1990年):"细部批评导论",《文学批评的视野》,大安出版社。

17 罗丽蓉 (1999年):"《录鬼簿》中所载书会、才人对元剧发展之影响",《东吴中文学报》第五期,可以参看。

18 详见程光裕:《茶与唐宋思想界的关系》, 原载《大陆杂志》, 第二〇卷十一期,收入1966年《宋史研究集》第三辑。该文第四节"茶与文士生活"、五节"茶的品藻与茶器",尤为切要。

19 这一部分,另详林宜蓉(1999年):《晚明尊艺观之研究》,《明代文学研讨会论文》。但她把晚明渐重艺事之风气放到文人与道学对抗、重道艺的脉络中去谈,并不妥当。因为这与道学家并无太大关系,且若论道艺,则文人同样会遭到"文章一艺耳,于道未为尊"的质疑。因此,当时主要是文与艺的关系在调整变动。

20 同注二所引文。

21 亦收入注二所刊书。

22 张宏生(1995年):《江湖诗派研究》,中华书局,第二章《江湖谒客的生活形态及其他》,附录二《南宋江湖谒客考论》,都对文人干谒状

况有所描述，且认为此非一时风气或个别人物或单一集团之行径，而是在社会结构变迁之后，非官非隐阶层出现所形成的现象。颇有见地。

23 对于诗人群的研究，我另有“论诗文之法”、“从诗品到点将录”诸文；收入1986年，《文化文学与美学》，时报出版社。主要观点有二：一是说文学批评及文学史家，面对文人群时，会将之类拟为一个国度、一个社会；而在这个社会中，诗人与诗人之间也有其社会层级和权威等差关系。例如杜甫被称为诗圣、王昌龄被称为诗天子，或上中下三品分列、或主客登堂入室分等、或某祖某宗嫡子裔孙，构成一个现实社会之外的另一个“文学社会”。二是说评论者在面对这一群诗人时；所用以构造其社会组织关系时，大抵仍采用着他们自己身处时代之社会实际结构。如《诗品》用的描述框架是九品官人法，《诗人主客图》用的是座主门客的架构，《江西诗社宗派图》则运用当时的宗族关系来说明。到1993年，学棣黄纬中借用文学社会这个观念，写成了《唐代书法社会研究》(文化大学史研所博士论文)，具体说明了唐及唐代以前的书法社会。所谓文学社会或书法社会，其含义当然类似我们平常说的文学界、书法界。但将它们称为社会，较能让人理解：在文学或艺术领域中，其实也存在着它的社会组织、结构、权威关系。故着重于这些面向的研究，若以此来指称，反而较易明白。1994年，林宜蓉“晚明文艺社会山人崇拜之研究”，《台湾师大国研所集刊》39号，也采用了这个词。

参考文献：

1 毛文芳(1996年)：“晚明闲赏美学”，国立台湾师范大学国文研究所博士论文。

2 古诺德著，蔡向阳、李茂增译(1998年)：《解析中国》，北京：国际文化公司。

3 布洛代尔(Fernaud Braudel)著，施康强、顾良译(1999年)：《十五至十八世纪的物质文明、经济和资本主义》，台北：猫头鹰出版公司。

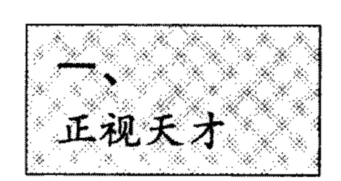
4 吕思勉(1970年)：《两晋南北朝史》，台北：台湾开明书店。

5 余英时(1980年)：《中国知识阶层史论》，台北：联经出版公司。

6 李广宏 (1984年)：“春秋战国期士的活跃与人才繁盛”，《广西师院学报》，第二期，44~60页。

7 李文森(Joseph R. Levenson)著,张永堂译(1976年):"从绘画看明代及清初社会的文人业余精神",收入《中国思想与制度论集》,台北:联经出版公司,274~315页。
8 周谷城(1985年):《中国社会之结构》,台北:蓝灯出版公司。
9 马美信(1994年):《晚明文学新探》,台北:圣环公司。
10 陈万益(1988年):《晚明小品与明季文人生活》,台北:大安出版社。
11 张玢(1992年):"宋代的商业发展与商人地位之转变",私立中国文化大学史学研所硕士论文。
12 张宏生(1995年):《江湖诗派研究》,北京:中华书局。
13 陶慕宁(1993年):《青楼文学与中国文化》,北京:东方出版社。
14 麦高温著,朱涛、倪静译(1988年):《中国人生活的明与暗》,北京:时事出版社。
15 冯尔康等编(1988年):《中国社会史研究概述》,台北:谷风出版社。
16 黄明理(1989年):"晚明文人形态之研究",国立台湾师范大学国文研究所硕士论文。
17 黄纬中(1993年):"唐代书法社会研究",私立中国文化大学史学研究所博士论文。
18 程光裕(1996年):"茶与唐宋思想界的关系",原载《大陆杂志》,第二〇卷十一期,340~385页,收入《宋史研究集》第三辑。
19 斐迪南·滕尼斯著,林荣远译(1999年):《共同体与社会》,台北:商务印书馆。
20 霍布斯(Eric J. Hobsbawm)著,杨德容译(1999年):《原始的叛乱》,台北:麦田出版公司。
21 简宗梧(1999年):"从汉到唐贵游活动的转型与赋体变化的考察",《中国古典文学研究》,创刊号,53~71页。
22 罗伯茨(J. A. D. Roberts)著,蒋重跃、刘海林译(1999年):《十九世纪西方人眼中的中国》,台北:时报出版社。

才性论与文人阶层



一、正视天才

弘一大师圆寂时，章太炎曾作挽诗悼之，云："生平事迹一篇诗，绝世才华绝世姿。朱门年少空门老，艺术宗师禅法师"。以此悼弘一，当然甚为贴切；而尤可注意者，在于"绝世才华绝世姿"一句。弘一未出家时，音乐、戏剧、绘画、篆刻、书法，无一不精；出家后，振兴南山律学，亦可谓千古一人。此非仅赖其学力，亦非仅恃其修持，亦由其才华使然。并世诸空门宗老，有其学殖与性行者不难，难在无其才华，故无此绝世之姿也。

像弘一这样的例子，其实所在多有。学人，如章太炎、刘师培其实也都是才子，皆早慧；王国维也是诗

词经史金石俱擅的。他们在某一领域稍一驻足，就成为那个领域中不可忽视的名字，一如黄宗羲说他弟弟黄泽望："冥搜博览，天官、地志、金石、算数、卦影、革轨、艺术、杂学"，"五行一览，半面十年，渔猎所及，便企专门"。这种人，就是博雅兼涉之才，才华震耀，让人叹赏而莫能追蹑。

另一种，则是在单一领域中具有偏才。他做旁的事，可能甚为笨拙，但对某一事物则特有会心；对某一艺，别具慧根，而出现别人难及的成就。故从这个领域看，也不乏有人是绝世才华绝世姿的。如杜甫文章不怎么样而诗特别好；曾巩文为古文八大家之一，诗却平平；方苞的文章，足以开创桐城派，送诗给前辈看，人家竟劝他莫要作诗，因为他可能欠缺些作诗的才华。

无论是博综之才，抑或偏格之才，显然评论这些人物时，我们都相信：这些人之所以如此，是由于他们本身具有一种特殊的禀赋。此种禀赋非后天习学而得，乃是天生的，故曰"天才"。天才使得这个人在某些方面显得比其他人亮丽出众，故天才又称为才华。才华高出世上其他人，所以才叫绝世才华。具此才华者，或表见于艺术，或表见于禅法，或显于学术，或征诸行仪。令人欣赏、令人咨叹。

这个认识，是中国人社会中共同的论人评事之基底。我们用这个认识在进行着各种人物评议，就如章太炎评论弘一法师那样。与天才相关的语词，如才华、才气、才子、才情、才干、才力、才调、才性、天份、天骨、天资、灵性、英才、俊才等，也充斥在我们的各种用语中，以此评论人与事，与西方论人论事极为不同。

但才到底是什么，可谁也说不清。上述诸术语，准确的涵义究竟为何，有时也不免对之茫然。对才，我们似乎只有两种态度，一是嗟赏赞叹，二是用以劝戒。例如清人谈到练书法时说："少小学书苦难圆，只道功夫未竟全。到老始知非力取，三分人事七分天"，悟到此，明白天分有其界限，可以对自己终究不成功之结果释怀，也可让人勿强迫自己去做缺少才分的事。论才者，大抵仅此而已，对天才之研究则甚少。而且，恰好相反的是，我们在学术及教育上，近年则不断强调一种非天才论的观点。

什么是非天才论的观点呢？只注重学习，以为通过教育和学习，就能把人教成了，而不去讨论“磨铁可以成针，磨砖不能成镜”的事实，并刻意忽略天才在学习上的地位与重要性。甚且一再强调天才不可恃，反复宣扬勤奋与劳动的价值。不知天才是成就的必要条件，努力学习只是充分条件。大天才，甚至学不学都不太要紧。即使学，也用不着太劳苦，一上手就会，而且立刻度越俗流。我们怕太强调这些，会让大多数缺乏天才者泄气，所以拚命淡化天才论，高举勤学之纛。同时，也不太进行对天才的研究。

例如李杜都是有才的，但谈李白，只是泛说，称赞他是个天才便罢。除了“李白是天才”一语之外，我们对天才到底是怎么回事，有何研究？李白之才，究竟与王维杜甫不同者何在，吾人对之又有什么理解？我们仿佛觉得天才无可研究，也无须说明，故倾全力去谈杜甫。但杜甫也有才，他“九龄书大字，开口咏凤凰”，才岂等闲？然而大家只从“学”的这一面去看他，研究他如何读书破万卷、下笔如有神，如何无一字无来历，连篇累牍，考之不倦。从来也没有人用同样的气力去研究才华的问题，更不会有人追问：后世学老杜者，对老杜之诗法诗学既已研究得如此透彻，研究得比杜甫更了解杜甫了，何以却从来无人能把诗作得跟老杜一样好？这难道是学力不及，而不是才分悬隔吗？诗人神秘的天才，那创造性的心灵到底是个什么样，不是更值得破译吗？但我们对这部分，却是为之却步的。

不仅如此，我们还有不少人从理论上刻意贬抑才性论之价值。一谈中国哲学，便集中气力去研究心、性、理、天等问题，而对才置若罔闻。偶或论及，则言才性论在义理上不究竟、不高明。

牟宗三说：“只在变化气质上，始可言进德之学。但只从才性观人，而不知进德所以可能之超越根据，则进德之学即无由立，而才性之偏亦终不可移转。进德之学是宋儒所讲，其所以可能之超越依据，亦是由宋儒开出，故至宋儒始真能言变化气质、始真能建立成德之学。……才质之性皆是生命上的先天的、定然的。孔子言上智与下愚不移，以及性相近习相远，……究是生命之实然，而非理上之必然，故一旦能开出‘理性之领域’，则可化可转。否则生命之先天的、定然的，

皆实落下来而真成为定然，而不可化、不可转”(《才性与玄理》，二章，六节，学生书局)，可为此种观点之代表。

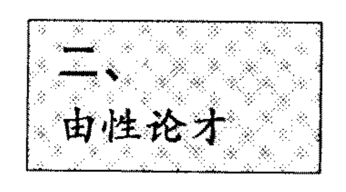
然而，成德之学，如他所说，其所可化可转者，真能转才性之偏吗?成就到圣人境界，依然有“圣之清者”、“圣之和者”、“圣之任者”之分，清与和，就是才性不同使然。换言之，圣人仍有才性的限制，使他们成为不同形态的圣人。故才性之偏，毕竟不可化。

其次，成德之学所成者只是德，不是才。讲的是人均可成为尧舜、成为禹、成为圣人，可以立地成佛的那种成。它能说人皆可以为李白、可以为王弼、可以为弘一吗?佛性人人具有，天才则无可替代。进德之学无论如何逆觉体证、如何变化气质，才分不行的人，终究诌不出一首好诗、说不圆通一个道理。生命之先天定然的，依然是先天定然的。不能理解这个天人之分、性德之异，一径认为才性论未提供一个超越依据，不能教人超越才性的命限，所以不及进德之学，诚可谓知其一而不知其二。可是，这样的见解，充斥在当代我们的哲学研究界，竟让我们对才性的研究越来越不重视，而且心安理得地认为它本来就不太重要。

当然，讲哲学而偏重道德宗教境界者忽视才之问题，也是情有可原的。但谈文学，对此就不能不讲了。文学诚然不会与道德无关，可是文学创作更直接关涉者，却是才，而非德。在做学问等各领域，都需要才，一如上文所说，但文人却被认为最需要。文人也常被称为才子，元辛文房《唐才子传》所记，就都是文人。我们亦并不闻在其他领域，例如在工程方面、在化学制药方面、在作生意从商方面也用这个称呼去称赞在那个领域的有才华人士。文人艺术家独占了才子这个名衔，正显示这个身份与才华的关联。故颜之推《家训》告诫子弟：“若乏天才，勿强操笔”。没才华，还能做个文人吗?才，是文人的必要条件，也是充分条件。因为能不能成就、能有多大成就，得看你的才充不充分、够不够大。对于文学与文人，如此与才有关的领域，若我们也一样对才不予正视，那怎么可以呢?

不幸，当代研究文学史、文学理论者，对此恰好是忽视的。我这篇文章，就准备补苴缺漏，先就才性论谈谈古人如何论才、再由文人与

才子的关系说明文学与才的关系，勾勒大样，以供未来续有所阐发。



二、由性论才

才的问题之所以难于了解，原因之一，在于它与“性”的问题常相混，难以析理。反之，自古以来，对于，人性善恶的争论，之所以纷纭难走，往往也是因其中涉及了“才”的问题。

才，人人不同，明显有高下之分。如孔子说：“周公之才之美”，又说：“唯上智与下愚不移”。他是个教育家，主张因材施教的，竟都说出这种话，岂非证明了确有天才是天生良才美质，本来就够好了，不必教，也无法教；而另一种不才之辈，则是天生之弃才，教了也没有用，改不了的吗？人才既有如此大的差异，要说人人天生都有一样的人性，而且这个性都是善的，只须发挥，便能“涂之人皆可为禹”、“人皆可以为尧舜”，岂不甚为困难？

据说孔门弟子漆雕开即因此主张人性有善有恶。漆雕，是个氏的称呼，他家祖上应该是从事漆器加工之业，以官为氏，故称漆雕。他说：“人性有善有恶，犹人情有高有下也。高不可下，下不可高，谓性无善恶，是谓人才无高下也。禀性受命，同一实也。命有贵贱，性有善恶。谓性无善恶，是谓人命无贵贱也”。这段文字，因漆雕开之著作久已亡佚，所以是由王充《论衡》里转录的。王充引述得实不实在，很难说。不过，据王充讲，周人世硕便有人性有善有恶之说；孔门弟子中，宓子贱、漆雕开、公孙尼子等人的论点大抵都跟他相同，也这么主张。因此，可能当时确有这样一种思路。

此说用才、情、命来论证人性有善有恶，看起来论据十分坚强。因为人才确实颇有不同，如李白李贺曹植王弼之才，谁能说是人人都具有的呢？人的命也不一样，或生长于膏粱富贵之家，或诞育于贫窭之中，谁又能说命无贵贱之分呢？问题是：才、情、性、命是一样的东西吗？如若不是，模拟便无意义。反对者一样可以说：人命固然有贵有贱，但贫窭之中不乏佳士，市井之内仍有善人；而豪门巨族富贵之家，

亦有恶劣不肖者，这不就证明了人性之善恶与人命之贵贱无必然关系吗？不也可以因此而说性无善恶，视其所养吗？才的问题，也是如此。才有高下，性无差别，也不是不能谈的。故论性而牵联于才、情、命、气等，实是治丝而益棼，越谈会越糊涂。

不过，由于才、性、命、情，都是指人所具有的质素或条件，所以要分开来谈，也并不容易。早在孟子时就想做一番厘清，因此他谓："口之于味也、目之于色也、耳之于声也、鼻之于臭也、四肢之于安佚也，性也，有命焉，君子不谓性也。仁之于父子也、义之于君臣也、礼之于宾主也、智之于贤者也、圣人之于天道也，命也，有性焉，君子不谓命也"（《孟子·尽心下》）。论孟子者，都会用这一段话来说明孟子论性之独特观点。但是，孟子究竟把话讲清楚了没？其实没有。不仅未能厘清，同样治丝益棼。

怎么说呢？

他这是区分性与命。性与命，都是老天生人时赋予人的，所以两者有指涉重叠之处，例如耳目视听的感官能力、对父母君王宾客的心理感情能力，这些都是天生的，而且既是性也是命，相涉相涵，性也有命焉，命也有性焉。但孟子认为这两者虽然是如此，仍须做一区分，故他把耳目感官视为命的部分，说君子不认为那些叫做性；又把仁义礼智以及对天道的感悟感通感会能力，视为性，而说君子不应仅谓此为命。如此区分，看起来斩截，实则疑问仍不少。

第一、口之于味也，若只是命不是性，孟子跟告子辩论时何以一再举口味为说？例如一次谈到仁内义外的问题时，告子主张："食色性也。仁内也，非外也。义外也，非内也"。依孟子"口之于味也、目之于色也，君子不谓性也"之说，他应反对告子食色为性之说。可是孟子并没有，孟子所反对的，只是义外说。对告子"仁内"之说，他毫无反驳。固然孟子本身就主张仁义内在，所以可能因此而觉得无须再驳告子之仁内说。但告子说仁内，讲的其实是指食色之性内在于人，此与孟子之见解迥异，孟子不应在此轻轻放过。

这已经是错了。接下来，辩义内或义外时，孟子举证道：义在每个人心中，就如每个人口味都有共同的感觉一样："嗜秦之炙，无以异于

嗜吾炙。夫物则亦有然者也,然则嗜炙亦有外欤?”这不仍是以“口之于味”来论性吗?再下来,公都子辩这个问题,也说:“冬日则饮汤,夏日则饮水,然则饮食亦在外耶?”仍用饮食为喻。此外,同一篇《告子上》,孟子论证“圣人与我同类”时,更全是用口、目、耳来论人性之同:

> 口之于味,有同嗜也。易牙先得我口之所嗜者也。如使口之于味也,其性与人殊,若犬马之与我不同类也,则天下何嗜皆从易牙之于味耶?至于味,天下期于易牙,是天下之口相似也。惟耳亦然。至于声,天下期于师旷,是天下之耳相似也。惟目亦然,至于子都,天下莫不知其姣也。不知子都之姣者,无目者也。故曰口之于味也,有同嗜焉。耳之于声也,有同听焉。目之于色也,有同美焉。至于心,独无所同然乎?心之所同然者何也?谓理也、义也,圣人先得我心之所同然者耳。故理义之悦我心,犹刍豢之悦我口。

这不是完全由口目耳论性吗?他在《尽心下》说口之于味也等等,“性也,有命焉,君子不谓性也”。此处则显然只谈它们“性也”的部分,论口耳之嗜人人均有同然;而忽略掉它同时也有“有命焉”的部分。什么是有命焉的部分呢?用孟子自己的举例来说,我们就可以追问:人与人固然口味可以有同嗜、耳目可以有同好,但易牙之口、师旷之耳、子都之姣,恰好不是人人所同然的,彼此能力相去甚远。循此推论,岂不是说一般人与圣人也同样会有这样的差距吗?易牙之口、师旷之聪、子都之姣,就是天生的命的部分。某些人天生漂亮,某些人天生音感特别好,这岂非也是“性与人殊”?

其次,如此说性说命,又都与“才”纠缠不清。因为师旷之聪、子都之姣,“有命焉”。这个命,是天赋予人的,也就是才。纵或仁义礼我们可以不把它当成才看,“智之于贤者也”,无论如何说,都是指才。人与人相较,恻隐之仁,或许可以说人人所同;才智,则无论如何总是不相等的。孟子要在这个地方讲人所同然之性,其实甚为困难。世硕、宓子贱、漆雕开、公孙尼子等人也就是抓住这个“人才有高有下”的事实,才能大谈“人性有善有恶”。

孟子主张性善,故其论性时即忽略掉才有高下之事实,仅就仁义

礼智信内在于人说，且以才为性，《告子上》载他答公都子语，云：

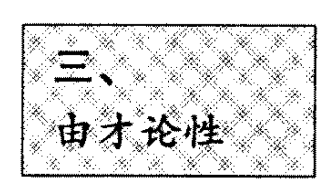
> 乃若其情，则可以为善矣，乃所谓善也。若夫为不善，非才之罪也。恻隐之心，人皆有之；羞恶之心，人皆有之；恭敬之心，人皆有之；是非之心，人皆有之。恻隐之心，仁也。羞恶之心，义也。恭敬之心，礼也。是非之心，智也。仁义礼智，非由外铄我也，我固有之也，弗思而矣。故曰：求则得之，舍则失之。或相去倍蓰而无算者，不能尽其才者也。诗曰："天生蒸民，有物有则。民之秉彝，好是懿德"。

才性是善的，不能尽其才养其性，乃成为不善。故不才，非由其天生之不好不完美说，而是由他不能让他的才充极尽致地发挥说。如《梁惠王下》，王曰："吾何以识其不才而舍之？"不才即不贤。这是孟子之意。但后儒对此，往往不能掌握。

如船山云："若夫为不善，非才之罪也。为不善非才之罪，则为善非才之功矣"（《读四书大全说·卷十》）。不知依孟子之见，才就是性。性善，其有不善者，非性之罪，不能尽其性也。换个讲法，就成为不能尽才云云。船山以性为体，以才情为性之动，理论结构与孟子不同，故解孟子颇失其旨。

汉代赵岐《孟子注》则说："性与情相为表里，性善胜情则从之。……若为不善，非所受天才之罪，物动之故也"，也不确。这是汉人性静情动、气类感应之观念。孟子无此观念，所以不说情受物鼓动以致流于恶，只说求则得之、舍则失之，认为不善是因未尽其才的缘故。

对于孟子这样的讲法，我们也不要怪汉儒与宋明儒都误解它，它本身把性与才、情、命混在一块儿讲，确实是易令人误会的。才与性混言，理论上也难以圆通。



三、由才论性

早期儒者着重讨论人性论时，混言人天生下来的状态就叫性，所谓生之谓性（包括孟子说"天生烝民，有物有则"）。由于性是指这种

"本始材朴"的天生状态,故又说它是才、是天才。这时,才只是性的另一种描述语。

如此说性,本来并不成为问题。无奈,天生才具人人不同,有周公之才之美者,亦有凶顽嚣恶者,以致性偏于就人人之所同然处讲,才偏于就人人之差别分殊处说。先秦儒家,特别是孟子所强调的是前者;漆雕开等人强调后者。汉儒则因为把才的问题着重考虑了,所以越来越倾向于后一思路,去发展漆雕开等人的见解。

王充《本性篇》曾通考"自孟子以下至刘子政"诸论性语,主张:

> 九州田土之性,善恶不同,故有清浊之流、东西南北之趋。人禀天地之性,怀五常之气;或仁或义,性术乖也。动作趋翔,或重或轻,性识诡也。面色或白或黑、身形或长或短;至老极死,不可变易,天性然也。余故以孟轲言人性善者,中人以上者也。孙卿言人性恶者,中人以下者也。扬雄言人性善恶混者,中人也。

这就是"由才说性"的讲法。天生之材质各不相同,以是推论人性也不一样,然后把人大体上分成上中下三品,上智与下愚不移,中间才质的人则可透过教育来使其逐渐变化成善。这大抵已为汉人一般之讲法。

这个讲法中,当然有许多盲点。例如天生之才质,往往是无法改变的。子都之姣,生来如此;智商高低,也有禀赋。这些,王充自己也说:"至老极死,不可变易"。那么,想通过教化学习去让人变化成善,岂不是十分困难吗?所以这时就仅能缩小范围,仅指"中人"。其次,如此论性,丢落了孟子论性时非常重要的一个区分,即人禽之辨,不知"犬马之与我不同类者"何在。故义理上,此亦非究极之论。但因为着重点是在人人之差别分殊处,所以便由五常三品之分去谈人性之"乖"与"诡"。

如此说,牟宗三认为它有两个特征:"一、足以说明人之差别性或特殊性,此与孟子所讲的'道德的心性'、宋儒所谓'义理之性'之为同而普遍的相翻。此差别性,包括横说之多彩与竖说之多级。二、此差别性皆是生命上之天定者,此足以说明人格价值之不等,亦足以说明天

才之实有”(《才性与玄理》,第二章,第四节,学生书局)。

横说,辨才性之乖异。竖说,别才性之诡正。前者为分类,后者有价值判断。汉末之人物品鉴、魏晋之才性名理,谈的就都是这类问题。说是性、或才性,其实所论的主要是才,性是在论才时被带出来的,这是汉魏时期与先秦十分不同之处。

这时,论才的两种主要论法,一是上中下三品,也就是竖说;一是五常之气的横说。

董仲舒时就开始说性三品,谓有圣人之性、中民之性、斗筲之性。王充也说性三品,荀悦《申鉴》则在三品之中再各分为上中下,遂为九品,云:“或问天命人事,曰:有三品焉,上下不移,其中则人事存焉。或曰:善恶皆性也,则法教何施?曰:性虽善,待教而成;性虽恶,待法而消。唯上智与下愚不移,其次善恶交争,于是教扶其善,法抑其恶,得施之九品”(《杂言下》)。班固《汉书》中则有“古今人表”一篇,是具体的竖说人才:

> 孔子曰:“若圣与仁,则吾岂敢?”又曰:“何事于仁,必也圣乎!”“未知,焉得仁?”“生而知之者上也,学而知之者次也,困而学之又其次也,困而不学,民斯下矣”,又曰:“中人以上,可以语上也。唯上智与下愚不移”。传曰:“譬如尧舜禹稷契与之为善则行,鲧欢兜欲与为恶则诛。可与为善,不可与为恶,是谓上智。桀纣,龙逢比干欲以之为善则诛,于莘崇侯欲与之为恶则行。可与为恶,不可与为善,是谓下愚。齐桓公管仲相之则霸,竖貂辅之则乱,可与为善可与为恶,是谓中人”。因兹以列九等之序。

才性因气禀而有其可善可恶的倾向,依此分为九等。许多人都以为魏晋以后人伦品鉴之风,是因魏采用了“九品中正法”来论人选官,故移其制以论人物及艺术。不知九品论人早在东汉班固荀悦时已然。班固用以衡鉴古今人物,陈群建议以九品论人选官,它们共同有一套才性论的思想底子,所以才会若合符契。

才性的品级越高,表示才越大、性越好。这种人,当时人认为他就应该任更大的事、为更多的人服务,担任的职位也应当更高。仲长统

《昌言·损益篇》说:"一伍之长,才足以长一伍者也。一国之君,才足以君一国者也。……表德行以厉风俗,可才艺以叙官。……以筋力用者谓之人,人求丁壮。以才智用者谓之士,士贵耆老",可见斯时议论之一斑。后来的九品官人法,或晋袁宏《去伐论》所云:"君者,必量才任以授官,参善恶以毁誉"之类,都属此类。

由此,乃有考绩与名实之论。考绩,是在官僚体系内考其绩效,看他是否符合这个职务,然后以之升降祟黜。这与分等论人,乃是同一件事,也是周朝以来官僚体制运作的常态。但后汉特别被思想家们提出来谈,且与"名理"结合起来说。例如王符《潜夫论·考绩篇》说:"有号者必称于典,名理者必效于实,则官无废职,位无非人",刘实《政论·正名篇》也说:"王者必正名以督其实""称必实其所以然,效其所以成。故实无不称于名,名无不当于实"。当时论形名、名实者甚多,既与政治上重视名与职之间的关系,且有设官分职的考虑,也跟考核人才、分等列次的思想有关。

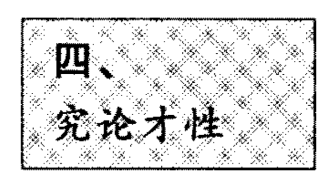
这些都是竖说。横说则可以仲长统另一段话为例。《意林》引了他一则佚文说:"人之性有山峙渊渟者,患在不通。严刚贬绝者,患在伤士。广大阔荡者,患在无检。和顺恭慎者,患在少断。端悫清洁者,患在拘狭……"这里,他并不评断具体人物之才性高下,而是平列的,说人之才性有几种倾向,而各有其优缺点。这种论人才性之法,显然在汉末也很流行,《意林》另有一条载当时人评孔融,谓其"金性太多,木性不足,背阴向阳,雄倬孤立",就是将此种论人法用于个别具体人物评论上去的例子。此即横说。王充云:"人禀天地之性,怀五常之性",故性术乖性职诡。此亦是以五常之性来说人才之差异以及其优劣之所在。魏刘劭《人物志》也是这样的一部书。

《人物志》以"志序人物"为目的,其《材能篇》说:"人才不同,能各有异,量能授官,不可不审也",似乎也提供量能授官之用。但其审人才之法,则是:"凡有血气者,莫不含元一以为质,禀阴阳以立性,体五行而著形。苟有形质,犹可即而求之"。由五行表现在人筋骨血气肌上的状况,去了解人的才性。

木骨、金筋、火气、土肌、水血。骨植而柔,是仁,是弘毅。气清而

朗，是礼，是文理。筋劲而精，是义，是勇敢。色平而畅，是智，是通微。体端而实，是信，是贞固："五质恒性，故谓之五常"（《九征篇》）。

五性若有所偏，则木德之偏木、金德之偏力、土德之偏愚、火德之偏越、水德之偏荡。这岂不与仲长统说人性偏于某某者其患在某处相似吗？人物才具及其优劣，到这个时候，可说正是论人性者主要的思考对象，与先秦迥然异趣了。后世论人，说某人"水性杨花"，某人"土里土气"，某人是个"木头人"，某人"性烈如火"，都是衍此才气论之绪，而成为我们社会中普遍的论人语辞。



四、究论才性

由以上的讨论，我们可以说，先秦往往由性论才，重点在性不在才；汉魏南北朝却是个论才性的时代。但对这种才性论的思路，当代儒学研究者偏偏特别不能掌握。

如劳思光先生说：以人为探究对象时，可有三种进路，一以自觉能力、自由意志、价值意识为探究课题，以心性、以"德性我"为讨论范畴。再则以人为自然事实，论自然之性，认知我，而近于经验科学观点。三则为以才性为探究课题，此乃以人为一整体而施予判断，故乃对"情意我"之观赏活动，不涉及德性我及认知我之事，而涉及艺术与情趣（《中国哲学史》二，第二章，第二节）。

如此区分，完全错误了。论才性，非不论德性问题，也非不论物性，更不仅为审美判断。

为什么它不仅是审美判断，不仅指涉艺术和情趣呢？道理非常简单：汉魏人论才性，都常关联着设官分职、任事考绩而说。这些职事，都不只做为艺术情趣来考虑，对人物才性的诠衡，正是由任事职官之类非常实际的考量中进行的判断，其所谓"知人"之术，岂仅为一种美感的欣赏？

为什么它又必须"以人之生理心理等条件做为探究中之课题，由此层面以论人，将人做为一自然事实看"（劳先生语）？道理也很简单！

对人物才性之观察，本来就须“瞻形得神”，用《人物志》的语来说，就是：“苟有形质，犹可即而求之”，“若量其材质，稽诸五物，五物之征，亦各着于厥体矣”（《九征篇》）。五物，指骨、筋、气、肌、血，这岂不是对人之自然生理状态做一番探究吗？才性判断，固然不仅限于这个层面，但它包括了这个层面，则是非常显然的。

才性论，当然也讨论德性问题。《人物志·自序》引孔子为说，云：“仲尼不试，无所援升，犹序门人以为四科，泛论众材以辨三等，又叹中庸以殊圣人之德，尚德以劝庶几之论，训六蔽以戒偏材之失，思狂狷以通拘抗之材”。整部《人物志》，宗旨亦即在此。

它以五常横说论才性，再以三等竖说以诠人才。人才最高者，称为“中庸”，代表最高的德行，其他的则为偏材。此即所谓“叹中庸以殊圣人之德，尚德以劝庶几之论，训六蔽以戒偏材之失”。整个评论其实并非客观平列的，而是有强烈的价值取向。故它认为，它所谈的既是才性，也同时即是德性问题。

当然，其所谓德性，不符合劳先生所云“自觉能力”、“自由意志”之意。并无超越的主宰义。但其论人，以“兼德而至，谓之中庸，中庸也者，圣人之目也。具体而微，谓之德行。德行也者，大雅之称也。一至谓之偏才，偏才、小雅之质也。一征谓之依似。依似，乱德之类也”（同上），谁能说它不是道德判断呢？其才性论，事实上乃才德论。一个人的才如何、到什么程度，同时也就是其德如何、德到什么境地。因此它绝不止是对情意我之观赏活动，不涉及德性与认知、只关乎情趣与艺术。

劳先生的问题，在于只知性德，而不知才德。他以是否讨论心性超越主宰义之德性来衡断一本著作、一路思潮。凡不合乎此义者，便说人家未涉及道德生活。此甚窄化道德问题矣。论人之道德，固然可从超越普遍的人性上说，如孟子之说性善；但同样也应注意人具体存在的才德差异。某些人，才性褊急，不能容物，其道德表现，便不如另一些性格弘润、休普从容者。这种道德上的不同，既关学养，亦与才情性格有关。人物品鉴、才性诠量，谈的就是这一类的问题。劳先生显然对于这个思路是不能掌握的。

劳先生另一个误解，在于他说刘劭的五等级（圣人、大雅、小雅、乱德、无恒）划分，只是量的差别："盖中庸重在'兼'与'至'，即各面同得圆满；'德行'与'中庸'比，是'微'，即在量度上较'小'；'偏材'只在其'一方面'得圆满，即与'中庸'之'各方面'得圆满，为'一'与'多'之分别；'依似'则是未完成之'偏材'；'间杂'则偶或圆满，偶或不然，故称为'无恒'，即根本未定之意。此种'量意义'之标准，大抵即刘劭立论时心目中所假定之理论尺度；然竟未稍加析论，其疏陋不可掩矣"。

其实刘劭不是以量来差别人才的。《人物志》将人才依阴阳分两大类，再据五行分为五种质素，以五常、五德与之相配。凡五常仁义礼智信、五德、五质均能圆满者，才称为至、称为中庸。故中庸与其他等级相比，不只是量的大小而已。

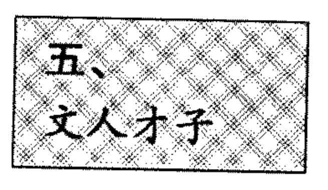
何况，就是量，也是一种人物评鉴时的标准。王阳明论圣人，不是还有"成色斤两"说吗？圣人与凡人相比，宛如黄金，成色千足，为人中之粹然而善者。成色足不足，不就是量的差别吗？此与刘劭说圣人为纯粹者，无恒、间杂者为"风人末流之质"，有何不同？即使同样证到圣人地步，圣人也有大圣小圣之别，故阳明以尧舜为万镒。孔子虽亦为圣人，就像同属黄金，尧舜乃是大块金，孔子就比较小块了。此不也是以量为说吗？刘劭谓大雅乃"具体而微"者，跟阳明之说又有什么差异？孟子说："子夏、子游、子张皆有圣人之一体，冉牛、闵子骞、颜渊则具体而微"（《公孙丑上》），不也是以量论人吗？以此讽嗤刘劭，未见其可也。

牟宗三先生与劳先生一样，认为："顺《人物志》之品鉴才性，开出一美学境界，下转而为风流清谈之艺术境界的生活情调"。而不知才性评论所开不仅为一美学境界；仅有美学境界及生活情调，亦无法用以设官分职、考绩升黜。

牟先生又说："《人物志》开不出超越领域与成德之学，故顺才性观人，其极为论英雄，而不在论圣贤。顺才性一路人，对英雄为恰当相应者。盖英雄并不立基于超越理性，而只是立根基于其生命上之先天而定然的强烈才质情性之充实发挥。故才性观人，于英雄为顺也"（同上引，第七节）。

这也是错的。第一、刘劭论人物，非以英雄为极，而是以圣人为极。牟先生却以刘劭曾在《英雄篇》里说："聪明秀出谓之英，胆力过人谓之雄"，而说此书"正式提出英雄而品鉴之，而著于篇章，然并未以专章论圣人。此诚以圣人固非才性一路向所能尽"。这样引文，是不合常理的。刘劭不但不论英雄，且以圣人为最高，见于《九征》等篇。所谓英雄，在刘劭的用法中，也只是指两种性质，人或偏于英、或偏于雄，犹如说人或邻于阴或畸于阳。魏晋人用语，本来也有此习惯，故或说某人有"雄直之气"，某人"磊落而英多"。英与雄，是两种性质，非谓有一种人是"英雄"，且英雄人格更高于圣人。牟先生但知"英雄"一词不见于先秦典籍，遂以为刘劭正式提出此语及确立英雄一格。不知刘劭只是论英与雄，谓张良英分多、韩信少，项羽英分少、刘邦多。而非说刘邦即是"英雄人格"。刘劭论人，也曾用阴阳两性质来说人或阳多或阴多，能不能说他确立了一种"阴阳人格"来品鉴人物呢？他固然说比较好的人格形态是两者能兼，既英又雄的人。但此类人物事实上就是圣人。英雄岂又能高于圣人？牟先生所说，其为不通，实甚显然。

第二，顺才性一路而论人物，最恰当相应者，恐怕也不是牟先生所以为的英雄。英雄表见于事功中，本来也就不符牟先生说"才性品鉴所能照览者唯在艺术境界与生活情调领域"之义；立基于生命之先天而定然的强烈才情之充实发挥者，代表性人物，依汉魏人看，乃是文人而非英雄。



五、文人才子

班固《汉书·艺文志》诗赋略载：

传曰："不歌而诵谓之赋，登高能赋，可以为大夫"。言感物造端，才智深美，可与图事，故可以为列大夫也。古者诸侯卿大夫交接邻国，以微言相感，当揖让之时，必称诗以谕其志，盖以别贤不肖而观盛衰焉。故孔子曰："不学诗，无以言"也。

本文顺着传统上"不学诗无以言"的讲法,把赋诗的能力,视为做列大夫的条件,足以说明东汉人对文学才能的重视。发挥这个观点的人很多,王充即其中之一。他区分读书人为二类,一为文儒、一为世儒,认为文儒高于世儒。又说君王用臣,应用能文之士,能文者,才是人杰:

△为鸿眇之才,故有嘉令之文。笔能著文,则心能谋论。文由胸中而出,心以文为表。观见其文,奇伟俶傥,可谓得论也。由此言之,繁文之人,人之杰也。有根株于下,有荣叶于上;有实核于内,有皮壳于外。文墨辞说,士之荣叶皮壳也。实诚在胸臆,文墨着竹帛,外内表里,自相副称,意奋而笔纵,故文见而实露也。人之有文也,犹禽之有毛也。毛有五色,皆生于体。苟有文无实,是则五色之禽,毛妄生也(《论衡·超奇篇》)。

△夫人有文,质乃成;物有华而不实,有实而不华者。《易》曰:"圣人之情见乎辞"。出口为言,集札为文。文辞施设,实情敷烈。夫文德,世服也。空书为文,实行为德,着之于衣为服。故曰:德弥盛者文弥缛,德弥彰者人弥明。大人德扩,其文炳;小人德炽,其文斑。官尊而文繁,德高而文积。华睆者,大夫之簀,曾子寝疾,命元起易。由此言之,衣服以品贤,贤以文为差,愚杰不别,须文以立折。非唯于人,物亦咸然;龙鳞有文,于蛇为神;凤羽五色,于鸟为君;虎猛,毛蚡蛇;龟知,背负文;四者体不质,于物为圣贤。且夫山无林,则为土山;地无毛,则为泻土;人无文,则为仆人。土山无麋鹿,泻土无五谷,人无文德,不为圣贤。上天多文,而后土多理;二气协和,圣贤禀受,法象本类,故多文彩。瑞应符命,莫非文者。晋唐叔虞、鲁成季友、惠公夫人号曰仲子,生而怪奇,文在其手。张良当贵,出与神会,老父授书,卒封留侯。河神故出图;洛灵故出书。竹帛所说怪奇之物,不出潢洿。物以文为表,人以文为基。棘子成欲弭文,子贡讥之。谓文不足奇者,子成之徒也。(《论衡·书解篇》)。

“人无文德，不为圣贤”、“繁文之人，人之杰”，这都不是从宋明理学角度所能理解的观念。在这里，有文采者，才是人物中之英杰、圣贤，也才足以为大夫、足以为君王所重用。因此，他品第人物，除了文儒世儒之分外，又别为五等，所谓：“才相超乘，皆随品差”，“能说一经者为儒生，博览古今者为通人，采掇传书以上书奏记者为文人，能精思著文、连结篇章者为鸿儒。故儒生过俗人，通人胜儒生，文人逾通人，鸿儒超文人。故夫鸿儒，所谓超而又超者也”（《论衡·超奇篇》）。鸿儒，是超而又超、奇而又奇的人物。但其实，鸿儒就是文人。只不过，文人是指能把读来的书消化了写成文章的文人，鸿儒则是指能自己创意构撰文章的文人。

由班固、王充这样的言论，我们就可以看出来：东汉时，已以文人为人才之极了。

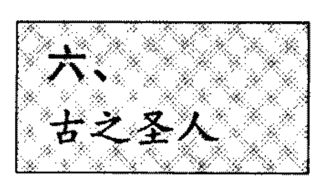
文人也在这时，普遍地被人由才的角度去评论。如班固说屈原“露才扬己”。王逸替屈原辩护，不但引《诗经》中也有怨主刺上之诗为说，且谓：“《离骚》之文，依托五经以立义焉。‘帝高阳之苗裔’，则‘厥初生民，时惟姜嫄’也。‘纫秋兰以为佩’，则‘将翱将翔，佩玉琼琚’也。‘夕揽洲之宿莽’，则《易》‘潜龙勿用’也。‘驷玉虬而乘鹥’，则‘时乘六龙以御天’也。‘就重华而陈词’，则《尚书》‘咎繇’之谋谟也。登昆仑而涉流沙，则‘禹贡’之敷土也。故智弥盛者其言博，才益多者其识远。屈原之辞，诚博远矣”，盛夸其才大。王充则说：“孝武之时，诏百官对策，董仲舒策文最善。王莽时，使郎吏上奏，刘子骏章尤美。美善不空，才高如深之验也。《易》曰：‘圣人之情见于辞。’文辞美恶，足以观才”。也是由文辞表现去论文人之才大才小。

这样的讨论方式，沿续至魏晋，故曹植《与杨德祖书》说：“以孔璋之才，不娴于辞赋，而多自谓能与司马长卿同风，譬画虎不成反为狗也”，又说：“昔丁敬礼尝作小文，使仆润饰之，仆自以才不过若人，辞不为也”。这一方面表示人才与辞章之表现有直接且绝对之关系；二则显示时人咸信才有大小，有高下；三则又显示了人才可能各有所偏，孔璋之才，不适合在辞赋上表现，正如曹丕《典论·论文》所说：“文非一体，鲜能备善”，“文以气为主，气之清浊有体，不可力强而致。譬

如音乐，曲度虽均、节奏同检，至于引气不齐，巧拙有素，虽在父兄，不能以移子弟”。才性才气，是会决定人的文辞表现的。

以文人为人才之极，文人的文辞表现又足以观才，于是此时便出现了“才士”、“才子”一类名称。如晋陆机《文赋》，一开头就说：“余每观才士之所作，窃有以得其用心”。才士，就是文士。文士也专有了才士之名，其他人等，并不能擅此名称（纵或刘劭《人物志》推扬古义，仍以圣人为人物之极，但南朝文献，从无称圣人为才子才士者。凡称才人才士才子，都是指文人。刘劭的评鉴，反而是个较罕见的情况。而他本身也不用才士才子这类称呼，只把文章之士放在“人流十二业”之中，位在清节家、法家、术家之下。与儒学、口辩、雄杰分立。对文士的品第，明显与王充以来的风气不同）。

其称才子，则如沈约《宋书·谢灵运传论》所云：“自汉至魏，四百余年，辞人才子，文体三变：相如巧为形似之言、班固长于情理之说、子建仲宣以气质为体”。辞人即是才子，互文见义。



六、古之圣人

为什么文人到了汉魏晋以后地位越来越高，为什么文人独占才子之名？

我觉得这与“创作者的神圣性”有关。

《礼记·乐记》说：“作者之谓圣，述者之谓明”。这就是说创作者的神圣性。他靠着一种神秘、神圣、神奇的力量，才能撰构出一篇具有奥义、音辞又非常特别的文章，此即为一特殊能力，非常人所能及。常人至多只是可以传述其言而已。能述之，亦不容易，也可以称得上是明者了。像孔子，就自认为仅能胜任述者，说：“若圣与仁，则吾岂敢？”“述而不作，信而好古，窃比于我老彭”。

在这样的作者述者区分中，作者那种神秘神圣的创作能力，被认为是天生的，属于老天特殊的眷顾，所谓：“天纵之将圣”、“天将降大任于斯人也”、“生而知之者”。也就是天才。

天才由于本诸于天，故亦无待于学习，此即孔子说：“唯上智与下

愚不移”之故。一般人无此天才，则须努力学习，董仲舒云：“常玉不琢，不成文章；君子不学，不成其德”，只有特殊天才，“资质润美，不待刻琢”，就是这个道理。天才，本非常玉。

此种天才，即是圣人。圣人之所以为圣，就是因为他具备了这种能力，故能昭示真理、创制礼乐文章。

这种圣人观，到孟子时始出现了转折。孟子一方面沿袭旧说，讲：“天将降大任于斯人”、“五百年而有圣人出”；一方面又企图鼓舞人成圣；说：“人皆可以为尧舜”。

这两者是矛盾的。若人人均可以成为尧舜，何至于五百年始出一圣人？且圣人之出，又有待于天授？“天不生仲尼，万古如长夜”，此等大圣，即为天生，其圣又高于伊尹、柳下惠，别人哪能企及？途之人均可如孔子吗？

因此，从孟子论性善，说人皆可以为尧舜这方面看，孟子是由人性之同来论证人都是一样的。圣人凡人，本质上并无差距，差异只在圣人能扩充其善性、能尽其才而已。人只要能尽其才，均可以成为圣人：

△夫道，一而已矣。成覸谓齐景公曰：“彼丈夫也，我丈夫也，吾何畏彼哉？”颜渊曰：舜何人也，予何人也？有为者，亦若是”（《孟子·滕文公上》）。

△富岁子弟多赖、凶岁子弟多暴，非天之降才尔殊也，其所以陷溺其心者然也。今夫辫麦，播种而耰之。其地同，树之时又同，浡然而生，至于日至之时，皆熟矣。虽有不同，则地有肥硗、雨露之养、人事之不齐也。故凡同类者，举相似也。何独至于人而疑之？圣人，与我同类者（《孟子·告子上》）。

△牛山之木，尝美矣。以其郊于大国也，斧斤伐之，可以为美乎？……是以若彼濯濯也。人见其濯濯也，以为未尝有才焉，此岂山之性也哉？虽存乎人者，岂无仁义之心哉？其所以放其良心者，亦犹斧斤之于木也，旦旦而伐之，可以为美乎？（《孟子·告子上》）

这些言论，都是说人之才质都是一样的，都有善性，圣人与一般人无异。只不过一般人放失了良心，不善持养，故不能如圣人。倘能持养，人也都能成为圣人。

但是，“圣人与我同类”之外，孟子同时也仍在说圣人不同于一般人。《公孙丑上》：“岂惟民哉？麒麟之于走兽，凤凰之于飞鸟，泰山之于丘垤，河海之于行潦，类也。圣人之于民，亦类也。出于其类，拔于其萃，自生民以来，未有盛于孔子也”云云，即为显例。

圣人跟一般人比，仍可视为“同类”。但同类之中，却有极大的差异，高下悬殊。圣人是出类拔萃的。出类，非出于类之外，而只是说出于其类，孙《疏》云：“以其出乎民人之类而超拔乎众萃之中”。故非在类外，仍属类中。然而，虽在类中，又迥绝众卉，超拔独居该类之最高点。孟子用河海与行潦、泰山与丘垤的关系来形容，即因此一缘故。河海与行潦是水，是同类；只是河海大，非行潦能及，正与圣人与一般人之差距相同。但是，孟子又用麒麟与走兽、凤凰与飞鸟来譬况，就令人费解了。麒麟固为走兽、凤凰固为飞鸟，但飞鸟之中，麻雀燕鸭等等其实仍与凤凰不同类。土石之积、潦水之聚，可以渐成山岳河海，然而麻雀无论如何修持，都不可能成为凤凰。从物类归属上说，麻雀与凤凰也不同种，亦即不同类。孔子若为人中之麟凤，则他在“人”这个层面，固然与一般人同类，如同麒麟仍为走兽、凤凰仍为飞鸟那样。可是他出类拔萃的那个层面，事实上便与民不同类了。

由于圣人与一般人民事实上不同类，故圣人为制法者，一般人则为依循者；圣人为先知先觉、凡人为后知后觉乃至不知不觉。《离娄上》曰：“诗云：‘不愆不忘，率由旧章，遵先王之法而过者，未之有也’。圣人既竭目力焉，继之以规矩准绳，以为方圆，平直不可胜用也。既竭耳力焉，继之以六律正五音，不可胜用也”，就是说圣人创制立法，定下规矩准绳，一般人只须遵而行之便好了。此一区分，不可淆乱，所以孟子又说：“规矩，方圆之至也；圣人，人伦之至也。欲为君尽君道，欲为臣尽臣道，二者皆法尧舜而已矣”（同上）。圣人，乃一般人学习效法之对象与典范。

麟凤不常有，圣人也一样罕见。《离娄下》孟子曰：“舜生于诸冯，

迁于负夏，卒于鸣条。东夷之人也。文王生于岐周，卒于毕郢。西夷之人也。地之相去也千有余里；世之相后也，千有余岁。得地行乎中国，若合符节，先圣后圣，其志一揆”。说的虽是圣人志之同、行之似，但先圣后圣，相隔如此久远，岂不证明了圣人之罕觏吗？圣人之所以神圣、所以令人崇敬，正与他的稀罕难得有关。

圣人是“不世出”的，非每个时代都有。其才与凡人相去遥远，是不用再说的了。即使是贤人，其才亦非常人所能及，故《离娄下》云：“中也养不中、才也养不才，故人乐有贤父兄也。如中也弃不中，才也弃不才，则贤不肖之相去，其间不能以寸”。贤与不肖之差距，本来是极大的，但若才贤者不能矜养不才者，孟子就要批评他并不太贤了。《疏》说：“人受天地之中而生，禀阴阳之秀气，莫非所谓中和也。《中庸》云喜怒哀乐未发谓之中，发而皆中节谓之和。贤以德言。云俊才者，俊，智过千人曰俊。则知才能有过于千人之才能，是为俊才也”。论才性之中和中庸，几乎与《人物志》同调，贤以德言，但亦即是以才言，故综德与智而说。其谓贤才俊才高于凡人千倍，也是非常明显的。

此类圣贤，有养不才之责任与义务，所以孟子又说：“天之生斯民也，使先知觉后知，使先觉觉后觉”（《孟子·万章下》）。

圣人是先知先觉；待圣人教化、矜养的，则是一般人。那些能自己自觉而成圣者，亦是豪杰之士，是圣人：“待文王而后兴者，凡民也。若豪杰之士，虽无文王犹兴”，赵岐注：“凡民无自知者也，故由文王之大乃能自兴起，以趋善道。若夫豪杰之才智千万于凡人者，虽不遭文王犹能自起以善守其身”（《孟子·尽心上》）。才智千万于凡人者，岂是一般人？

由是可见，在孟子学的理论架构中，固然道性善，论每个人都可以为尧舜，但才性不同的基本认知并未抛弃，圣人与一般人仍是天生不同的。一般人纵或也努力尽其才，努力求其放心、努力扩充、努力持养，它仍与生知安行之圣人不同，故《尽心上》说：“尧舜性之也，汤武身之也，五霸假之也，久假而不归，恶知其非有也”。假之，是说“五霸强而行仁”（孙《疏》），不如尧舜是生知安行，行乎自然。也就是说，纵使同样证到仁者境地，天纵之圣毕竟仍与后天勉力做到者不同。

这样的天生才性不同论，跟他主张人人均有普遍且一样的善性，当然是矛盾的。上文曾说孟子论性论才颇多纠缭不通之处，原因正在于此。只知孟子道性善、说人皆可以为尧舜者，看不到这些矛盾，一味称赞孟子为人之进德建立了超越依据，批评荀子将“化性起伪”之工作归给圣王是不究竟、不圆融。不晓得孟子一样讲圣王制作，一样讲人该学圣人。只是孟子之学较为复杂，他一方面承认圣人之才迥出凡夫，一方面又要鼓舞凡夫，教人自觉奋发，所以才将传统的圣人观做了个转折，不仅从才上说圣人，而更要从仁义恻隐之心上说圣人。

若用孔子的话来说，“若圣与仁，则吾岂敢？”圣，明显偏于才智说，仁才是指仁心。经典一般的用法也是如此，《说文》：“圣，通也，从耳，呈声”，《诗·凯风·传·疏》：“通智谓圣”，《小宛》笺疏同。《书·洪范·疏》：“圣，是智之上，通之大也”，《大戴礼·哀公问》：“所谓圣人者，智通乎大道，应变而不穷，能测万物之情性者也”，《四代》：“圣，知之华也”，《山海经·海内西经注》：“圣木，食之令人智圣也”。凡此等等，圣，均偏于才智方面，谓才智远胜于常人者为圣。这是古义。孟子的新说，贡献在于以仁说圣。人皆可以为尧舜，系就人之仁心说。在才智上，则常人绝对不及圣人。因此我才会说圣人观到孟子手上形成了一个转折。

正因为如此，故孟子道性善、法先王，荀子才会大不以为然，认为子思孟子是自己讲一套而宣传说这一套就是先王之说，“案饰其辞而祇敬之，曰此真先君子之言也”（《荀子·非十二子篇）。

荀子自己则主张人才确有差别，上智与下愚不移。《正论篇》说：尧舜是圣人，圣人善于教化，但朱象偏偏就顽冥不化。这是尧舜教化不善之过吗？不是！是朱象自己有毛病。“尧舜者，天下之英也。朱象者，天下之嵬、一时之琐也。……羿逢门者，天下之善射者也，不能以拨弓曲矢中。王梁造父者，天下之善驭者也，不能以辟马毁舆致远。尧舜者，天下之善教化者也，不能使嵬琐化”。这就是上智与下愚不移之说。

因人才有差异，所以荀子接着主张秉政者应诠衡人才之优劣而给予适当的工作，此即称为“材人”。材人也者，就是我们在前文提到

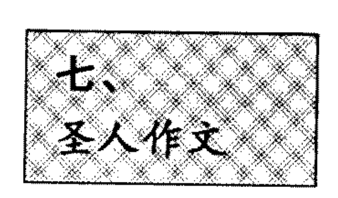
过的汉魏间依人才性而论人选官之先声。卢文弨注:“谓王者因人之才而器使之之道也”,见《君道篇》,其言曰:

> 材人:原悫拘录、计数纤啬,而无敢遗丧,是官人使吏之才也。修饰端正,尊法敬分,而无倾侧之心,守职循业,不敢损益,可传世也,而不可使侵夺,是士大夫官师之才也。知隆礼义之为尊君也,知好士之为美名也,知爱民之为安国也,知有常法之为一俗也,知尚贤使能之为长功也,知务本禁末之为多财也,知无与下争小利之为便于事也,知明制度权物称用之为不泥也,是卿相辅佐之才也。

今人论汉魏材人选官之风者,皆不知其说与荀子之渊源,亦不知此乃由人才差异论中自然推展而出之观点。

荀子另一承袭古义之处,在于圣人观。圣人是“作者”,凡人是述者、是受其教化者。这种关系,表现在他的性论上。《性恶篇》说:“古者圣王……为之起礼义,制法度,以矫饰人之情性而正之,以櫌化人之情性而导之。……礼义者,圣人之所生也”,就是这种态度。

“圣人积思虑,习伪故,以生礼义而起法度。……然则礼义法度者,是圣人之所生也”云云,常引起性善论者的攻击。认为此说对一般人成圣缺乏先验的保证,对圣人何以能化性起伪、起礼义而制法度也欠缺解释。这些批评,大抵也都是误解,系不熟悉荀子理论之脉络使然。但这些问题讨论起来甚为复杂,此处不能细辨。若仅从“作者之谓圣”的神圣性这一面来说,圣之所以为圣,本来就是因为他拥有超越常人的智能、神秘的感通能力,以及制分庶事的才华(“圣者,通也,博达众务、庶事尽通也”,《左氏文公十八年传疏》。“圣者,序物者也”,《鹖冠子·能天》。“以德分人谓之圣”,《庄子·徐无鬼》)。他是人文世界的立法者。因此而说礼义法度乃圣人所生,又有什么好奇怪的?



七、圣人作文

斯即所谓“作者之谓圣”。圣人具有创作的神奇能力,故为凡人所

钦仰。

此时，圣人所创作的，是人文世界的秩序，用荀子的话说，即礼义法度。此类"制度文为"就称为文，是人文化成之文。《易·系辞传》说：

> 圣人有以见天下之赜而拟诸其形容，像其物宜，是故谓之象。圣人有以见天下之动而观其会通，以行其典体，系辞焉以断其吉凶，是故谓之爻。……易，圣人之所以极深而研几也。唯深也，故能通天下之志；唯几也，故能成天下之务。……易，开物成务，冒天下之道。

圣人作易，以开物成务。"圣人有以见天下之赜……谓之爻"这一大段，该文并讲了两遍。也就是说，整个爻象构成的，是一套圣人开物成务的象征体系。什么卦与什么制度创制配合，如庖牺有取于离卦，作网罟，以佃以渔。神农取象益卦，教人耒耨。黄帝尧舜，取象乾坤，垂衣裳而天下治等等，《系辞传》均有说明。故爻象所示，即一人文秩序，《传》曰："易之为书也，广大悉备。有天道焉，有人道焉，有地道焉。兼三才而两之，故六。六者非他，三才之道也。道有变动，故曰爻。爻有等，故曰物。物相杂，故曰文。文不当，故吉凶生焉"。易道，是圣人兼综天道地道而创制的人文之道，兼三才而立爻，三三而六，故六爻成文。此文即为人文。人文世界当或不当，就显示出吉凶。

这是对圣人作易、创作人文世界法度秩序，最好的说明。圣人穷深研几，而《系辞传》说："知几，其神乎！"圣人就是拥有此等神力之人，故又曰："圣人以此洗心，退藏于密。吉凶与民同患，神以知来，智以藏往，其孰能与于此哉？古之聪明睿智神武而不杀者夫！"

圣人创作，形成人文。这种人文秩序生于聪明睿智，则它必然也甚为优美，因此，古人或以"文章""文明"来形容。《论语·泰伯篇》："子曰：大哉，尧之为君也……焕乎其有文章"，何晏集解："焕，明也，其立文垂制又著明"。章，既是文采斐然成章之意，又是彰明之意。文章这个词，与文明一样，都是对文的形容。但因文本身即具有章明之性质，故文章文明也由形容词变成了名词。

圣人之人文创制，文采焕然，留给后人无穷怀想，如孔子就说："文王既没，文不在兹乎？"自觉地要担任文武之道的传述者，把文传

下去。

这就是“圣人作文”。圣人因能作文，故有神圣性；文也因是圣人所作，故也有了神圣性。用《文心雕龙》的话来说：“道沿圣以垂文，圣因文而明道”（《文心雕龙·原道篇》），文与圣，乃是一而二，二而一的。

这种神圣性，因“文”而使它仅属于“文”。这句奇怪的话怎样解释呢？

圣人创制，化成人文，其事功被理解为“作文”。这个文，是人文之文。但人文表现在什么地方呢？典章制度、文献言论。圣人开物成务，靠的是典章制度；圣人教化民众，靠的是言论教导，示人以周行，所谓：“鼓天下之动者存乎辞”（《易·系辞上》）；圣人之治化，欲垂范于后世，则又须仰赖文献之记录，所谓：“文武之道，布在方策”，后人始有依凭，足以传述。据此言之，文明文化也者，与礼文、文辞及文献是分不开的。文辞越美，其文越彰、越明。以致人文之文，同时也就是文辞之文。试看《文心雕龙·原道篇》：

> 人文之元，肇自太极。……自鸟迹代绳，文字始炳。……唐虞文章，则焕乎始盛。元首载歌，既发吟咏之志；益稷陈谟，亦垂敷奏之风。夏后氏兴，业峻鸿绩，九序惟歌，勋德弥缛。逮及商周，文胜其质，雅颂所被，英华日新。文王患忧，爻辞炳耀，符采复隐，精义坚深。重以公旦多才，振其徽烈，制诗缉颂，斧藻群言。夫子继圣，独秀前哲，镕钧六经，必金声而玉振；雕琢情性，组织辞令。

这里，有几个问题值得注意，一是文辞与人文教化被视为一体。凡言圣哲人文创制，都以其表现于文辞者为说。“文”的复义性质，使文字、文学、文化间的关系异常密切，难以析分。圣人之才，表征于文章，“焕乎其有文章”云云既指人文制法，也指文辞。

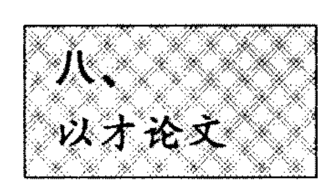
其次，是圣人与文人才子被视为一体。此处所说之圣人，是“作者”，其所作，又以文辞为主，如《征圣篇》所云：“作者曰圣，述者曰明，陶铸性情，功在上哲，夫子文章，可得而闻，则圣人之情，见乎辞矣。先王声教，布在方策；夫子风采，溢于格言”。圣人即是能布声教、作文辞之人。故圣人即是文人，圣人多才，可以斧藻群言。圣人、才子、文人，

是一体的。

后世论圣人，受宋明理学之影响，偏于从道德上说，以致于难以将圣人与文人关联起来看。一谈到圣贤，也仅偏于由其人格说，而不由其开物成务、化成人文之处见圣人的才干。故圣人也者，仅为进德修身，穷理尽性以至天命之人格典范而已。这其实不是古人的思路。古人认为圣人之德，乃是与其才分不开的，所谓："有周公之才之美"，周公之德，正由其才之美来。才德所发，肇啓人文。其圣，在其才，也在其文。有此文，乃可以见圣人之德。

在这种圣人文人观、文辞文化观底下，神圣性既在于能文之圣人，也在于所作的文上。文之外、圣人之外，谁又能具有同样的神圣性呢？

这就可以回答前面我们提出的问题。天生每个人都各有其才，或精雕漆、或擅屠龙、或娴算数、或能诵记；才性之偏，或清或和，也不一样。但我们只把文人、会写文章的人称为才子，其他行商坐贾、田夫野老、墨翟鲁班，都不能居才子之名。因为文辞之才，与圣人化成人文之才，是一而二、二而一的事。圣人之才，表现于文，故亦只专属于文，非其他才艺所能所比拟。



八、以才论文

周建渝《才子佳人小说研究》第一章考"才子"一语之源流，谓最早见于《左传》。其书文公十八年，有"昔高阳氏有才子八人""高辛氏有才子八人"之说，此即"才子"一词之起源。

其考证之谬，与牟宗三谓《人物志》强调英雄人格、首用英雄一词者同。高阳氏、高辛氏有八子有才者，帝鸿氏另有不才之子。故《左传》以才之子与不才之子对举而言，是以下文云："昔帝鸿氏有不才子，好行凶德，丑类恶物"。才与不才相对而说，正如孟子云："才也养不才"。有才之子，与不才之子相对，并不是说此时已有一个"才子"的词汇。

周氏又说：在《左传》时，才子指在社会行为与道德品质方面堪称

典范者;到了魏晋,才转变为"具有文学才赋之男子"。他引潘岳《西征赋》"贾生洛阳之才子"、《后汉书》称杨修为"才子"等为证。这也全是错的。先秦并无才子一词,已如上述;于社会中堪为道德品质与社会行为之典范者,乃是圣贤。圣贤具大才、能创作、兴人文,故汉代径以文人为圣人。非魏晋始发生涵义之转变。才子一词,亦不迟至潘岳范晔方用以指文章之士。

周氏不知才的讨论有由先秦至汉魏复杂的发展历史,亦不知文人才子之才与圣人之才有复杂的关系,所以他以为这是魏晋时期的新变现象,并推测此种才子含义之变化是由于当时文学已从哲学史学中独立出来。文学因具有独特性,故具文学才能者受到社会的尊敬,才子遂由泛指社会行为、道德理想之楷模,变成只指杰出文人。这,当然还是错的。若云文学刚从经史中独立出来,则其地位至多与经史相当,文人何至于格外受到尊敬?为何时人不称杰出的经学家、史学家为才子?再说,"文学独立"是什么意思?刘勰之《宗经》、《征圣》,难道不显示着六朝时期文学与经义仍是极有关系的吗?文既仍宗本于经,文人又何以能独居才子之名?用周先生的解释,对这些,都是解不通的。

但周先生有一点说对了。才子一词,在东汉魏晋南北朝时期是指有文学才赋之人;到了唐代,更具体指:诗人。他举了"大历十才子"、元稹被称为"元才子"等例为证。他称此为"才子含意的诗才化"。这个论断大体是对的。一般说,才子仍是泛指有才华的文人;但文人里,诗人又比从事其他文体写作者更具有才子的资格。一个人,若不能诗,大概也很难被称为才子。反之,才子可能不太写旁的文章,只擅长作诗。

此一现象,周先生解释道:或许与唐代科举考试要考诗赋有关(1998,文史哲出版社,第一章第一节),则仍是错误的。唐人考试需考诗与赋,而才子含意为何不赋才化?唐人考诗,乃是试帖诗,为排律。被称为才子者,又岂有人专长于此?

要回答这些问题,仍得回到我前面的阐析中。才子之才,是由圣人创作中获得承认的。圣人创作文章,文章具有神圣性,所谓:"文章

者，不朽之盛事，经国之大业”。能为此者，才被尊称为才士才子才人。而文章中，诗又被认为最具神圣性，钟嵘不就说过吗？“灵祇待之以致飨、幽微藉之以昭告，动天地、感鬼神，莫近于诗”。这就是诗的神圣性，可通天地鬼神。《文心雕龙》叙论文体也以《明诗》居首，可见文章以诗为贵，文才当然也就会以诗才为主要考量。诗人比其他文人更具有才子的资格，即由于此。日人遍照金刚《文镜秘府论·天卷·序》说：

> 夫大仙利物，名教为基，君子济时，文章是本也。故能空中尘中，开本有之字，龟上龙上，演自然之文。至如观时变于三旦，察化成于九州，金玉笙簧，烂其文而抚黔首，郁乎焕乎，灿其章以驭苍生。然则一为名始，文则教源，以名教为宗，则文章为纪纲之要也。世间出世，谁能遗此乎！故经说阿毗跋致菩萨，必须先解文章。孔宣有言：“小子何莫学夫《诗》。《诗》可以兴、可以观。迩之事父，远之事君”。“人而不为《周南》《召南》，其犹正墙面而立也”。是知文章之义，大哉远哉。

从文章之神圣性讲起，归结到“不学诗无以言”，正可以显示言诗可以赅文之立场。他这本书亦只论诗。论诗也以才说，如《东卷·论对》：“文词妍丽，良由对属之能……，庸才凡调，对而不求切”，“但解如是对者，并是大才，笼罗天地，文章卓秀，才无壅滞”，《南卷·论文意》：“汉魏有曹植、刘桢，皆气高出于天纵，不傍经史，卓然为文”，“文章关于本性，识高才劣者，理周而文窒。才多识微者，句佳而味少”，以及底下这一大段：

> 或曰：《易》曰：“观乎天文，以察时变；观乎人文，以化成天下”。《诗序》曰：“情发于中，声成文而谓之音。理世之音安以乐，其政和；乱世之音怨以怒，其政乖；亡国之音哀以思，其人困。正得失、动天地、感鬼神，莫近于诗。先王以是经夫妇、成孝敬、厚人伦、美教化、移风俗”。然则文章者，所以经理邦国，烛畅幽遐，达于鬼神之情，交于上下之际。功成作乐，非文不宣；理定制礼，非文不载。与星辰而等焕，随橐钥而俱隆。虽正朔屡移，文质更变，而清浊之音是一，宫商之调

斯在。

昔之才士，为文者多矣。或滥觞姬汉，或发源曹马。宋齐以降，迄于梁隋，世出凤雏之容，代有骊龙之宝，莫不言成黼绣，家积缣缃，盈委石渠之阁，充牣蓬山之府。自屈宋以降，扬班擅场，谐合风骚之序，凄锵雅颂之曲。长卿词赋，色丽江波之锦；安仁文藻，彩映河阳之花。子建婉润，张衡清绮，公干气质，景纯宏丽。陈琳书记遒健，文举奏议详雅。太冲繁博，仲宣响亮。谢永嘉之璀璨，袁东阳之浩荡。平原绮思，司空叹其寥廓；吏部英才，隐侯称其绝世。莫不竞宣五色，争动八音，或工于体物，或善于情理，咏之则风流可想，听之则舒惨在颜。足以比景先贤，轨仪来秀矣。

都是从文章的神圣性、从人文化成讲起，而逐渐以诗为文之代表。论文，则由才性、天纵之才气说，批评庸才凡调。它所说的才士，既是泛指文人，如《南卷》所云云（《天卷·四声论》也说："李充之制《翰林》，褒贬古今，斟酌病利，乃作者之师表；挚虞之《文章志》区别优劣，编辑胜辞、亦才人之苑囿"），然亦特指诗人。如《天卷·四声论》底下说："肃宗御历，文雅大盛，学者如牛毛，成者如麟凤。孔子曰：'才难！'不其然乎？从此之后，才子比肩。声韵抑扬，文情婉丽"。这所谓才子，指的就只是诗人。

像《文镜秘府论》这样论诗才论才子者，在唐代可谓屡见不鲜。例如他批评对仗都做不好的人是"庸才凡调"，反之，那些能作出好诗的人就应该是高才调者了。唐末，果然就有韦縠所编的一本《才调集》，凡十卷，收诗一千首，自谓"采摭奥妙"，以成此编。凡人录者，大概就是他认为有才调的。又，《文镜秘府论》称诗人蠭起为"才子比肩"，《河岳英灵集》卷下也以祖咏为"才子"，说他："气虽不高，调颇凌俗，……亦可称为才子也"。《又玄集》则说它这部诗选："总其记得者，才子一百五十人；诵得者，名诗三百首"。此皆以诗人为才子者。《国秀集·序》虽对才子有较负面的看法，说："风雅之后，数千载间，诗人才子，礼乐不坏。讽者溺于所誉，志者乖其所之，务以声折为宏壮，势奔为清逸"，但此种批评，依然是以诗人为才子的。

在评论个别诗人时，《河岳英灵集》卷上说常建"高才而无贵仕"，说李颀"惜其伟才，只到黄绶"，说高适"隐迹博徒，才名自远"，说孟浩然"罄折谦退，才名日高"。《中兴间气集》卷上说李希仲"华胜于质，此所谓才力不足，务为清逸"，卷下说刘长卿"九首以上，语意稍同，于落句尤甚，思锐才窄也"。这些，也都是以才性论诗之例。

综合这些现象看，我们可以说：由先秦到魏晋，是由才性论人的时代；东汉逐渐由圣人观生出才子观之后，则变成了以才性论文的时代，至唐而鼎盛。

在以才性论人时，人因才性之殊，而有"人流十二业"之别，人才各有优劣，可以横说其差异，不同行业，亦尚可各有其才；人才之最高境界，则是圣人。在以才性论文的时代，文才就是人才，人才之表现，仅在文章一道中。文才之最高境界，则为新圣人：才子。才子或称为仙才、或称诗圣，或如曹植，因独占天下之才的十分之八，而被钟嵘喻为周孔："嗟呼！陈思之于文章也，譬人伦之有周孔，鳞羽之有龙凤"（《诗品·卷上·曹植》），是指文学天才特出之士。故此时竖说，最高级是才子；横说亦无流业之别、人性金木水火土之分，只从人在文类表现或风格差异上去说。

才子之中，则又因诗特具神圣性，而以诗人最常被称为才子。



在后世，例如明清小说中，谈到才子，吟诗作对当然是必要的能力。这种"刻板印象"，源于上述唐代才子含意的诗人化状况，是非常明显的。但那些才子，仅仅会吟诗作对，好像也还不够，他们通常还兼擅一些诗文以外的才艺，例如琴棋书画之类。能兼擅琴棋书画（至少之一），仿佛才是标准的才子。

这样的印象又由何而来呢？

我们在前面曾经谈过：圣人作文，这个"文"是具复义性的，兼指文字、文学、文化。由圣人创作人文，而可征其文辞之才，故出现了圣

人创作文学的才子观。同样的，文字也是圣人创作的。文辞写得华美高妙，即为天才；文字写得美观，又何尝不是天才、才子？

因此，以才性论文的时代，另一个脉络，就是以才论（文字书写之）艺。

这两条脉络，是同时发展的，以才论艺，亦起于东汉。

东汉灵帝光和年间，赵壹《非草书》就大肆抨击当时人苦练书法的风气是徒劳无功的，理由在于：此事须靠天分，非苦学即能成。这是我国书法理论第一篇文献，却也是篇天才论的呼声：

> 凡人各殊血气、异筋骨。心有疏密，手有巧拙。书之好丑，在心与手，可强为哉？若人颜有美恶，岂可学以相若耶？昔西施心疹，捧胸而颦，众愚效之，只增其丑。赵女善舞，行步媚蛊，学者弗获，失节匍匐。夫杜、崔、张子，皆有超俗绝世之才，博学余暇，游手于斯。后世慕焉，专用为务，……无益于工拙，亦如效颦者之增丑、学步者之失节也。

杜度、崔瑗、张伯英等书家，乃是天才。天才游?，余力为之，便臻高妙。一般人苦学不休，却因欠缺天分，不免于丑拙。

广义地说，此亦是以才论文，只不过所论是文字而非文学罢了。它如此说文字，与曹丕说作文时，“引气不齐，虽在父兄，不能以移子弟”（《典论·论文》）有何不同？因此可以将它们视为同一脉络之分化发展。

文字之创造及书写，也有神圣性。晋成公绥《隶书势》云：“皇颉作文，因物构思，观彼鸟迹，遂成文字。……烂若天文之布曜，蔚若锦绣之有章。……工巧难传，善之者少。……彰周道之郁郁，表唐虞之耀焕”，谈起来，也如刘勰从天文地文人文论到文学一样。同样是圣人创作，“重象表式，有楷有模”。其神妙之理，“研、桑所不能计，宰、赐所不能言”（卫恒，四体书势，隶势）。

苍颉创作文字之后，各种书体之创造，仍待圣人。此种创造，不只是创造一种文字学意义的“字体”，更须具有审美意义，形成书写的典范，亦即“书体”。晋索靖《草书势》曰：

> 蝌蚪鸟篆，类物象形、睿哲变通，意巧滋生。……于是多

> 才之英、笃艺之彦，役心精微，耿此文宪。守道弃权，触类生变，离析八体、靡形不判。……忽班班而成草，信奇妙之焕烂，体磊落而壮丽，姿光润以璀璨。命杜度运其指，使伯英品其腕，著绝势于纨素，垂百世之殊观。

多才者，创造了书写的典范，其创造亦如圣人制作，垂范百代。在这里，索靖称书为“艺”。这是借用了礼乐射御书数等六艺之旧称，而从才论艺。一如卫夫人《笔阵图》说：“三端之妙，莫先于用笔；六艺之奥，莫重乎银钩”。

礼乐射御书数，此时为人所重者，仅书一项。而且此时书之含意，也已不是周朝教国子识字那个意义的书，而是高妙的艺术创作。因此，书已非国子之业，而是才士之能了。故王羲之《书论》说：“夫书者，玄妙之技也，若非通人志士，学无及之”。所谓通人志士，是就其才说，无此才华，学也学不来。通，或许应如唐张怀瓘《书断》所说：“水火之性，各有所长。火能外光，不能内照，水能内照，不能外光，若包五行之性，则可谓通矣”。也就是像《人物志》所讲，五行才性都兼备圆满者，才能称为通。《人物志》称此为圣人，王羲之、张怀瓘称之为通人。名称不同，其为大天才则一。

自梁朝以后，广泛出现的《书品》一类著作，竖说才性，三品论书，往往将最高一品称为圣或“神品”，就表示了最高境界非人力所能臻企。如庾肩吾《书品》说其书所录，凡善草隶者一二九人，“伯英以称圣居首”。张伯英之外，钟繇、王羲之也是上之上，“疑神化所为，非世人之所学”。李嗣真《书后品》说他曾编《诗品》，“犹希闻偶合神交，自然冥契者，是才难也”；论书品则张芝、王羲之、钟繇等，“神合契匠，冥运天矩，皆可谓旷代之绝作也”、“右军可谓书之圣也，……可谓草之圣也，……可谓飞白之仙也”。张怀瓘《书断》中说神品中张芝“天纵颖异，率意超旷。……百世不易之法式，不可以智识，不可以勤求。……谓之草圣”，蔡邕“动合神功，真异能之士”，王羲之“冥通合圣”。凡此之类，既可见其以才论艺之体式，亦可证明其说与圣人观之渊源，更可说明对书艺之神奇神圣神妙，评艺者是有体会、有敬畏的。

书艺既如此仰赖天才，能书者亦可比拟才子。故张怀瓘《评书药

石论》说："良工理材，斤斧无迹，才子序事，潜刃其间，书能入流，含于和气，宛与理会，曲若天成"。

不过，书艺之成，除了靠天才以外，某些人认为学习也很重要。如传王羲之《笔势论十二章并序》说他这篇东西，看了后，"存意学者，两月可见其功；无灵性者，百日亦知其本"。斯乃自矜秘诀，谓获诀要者，纵无天才，也可成就。李世民另有《论书》一文，说："凡诸艺业，未有学而不得者也，病在心力懈怠，不能专精耳"，则是把书艺看成一种技艺，不认为它有什么神圣性，谓人只须用功便能成就。这两种说法，均构成对书艺天才论之挑战。但南北朝迄唐，此说势力尚不足以撄天才论之锋；且天才论又轻易消化了这类说法。如何消化法？孙过庭《书谱》讲得好："嗟呼！盖有学而不能，未有不学而能者也"。

有学而不能者，表明了书艺有赖于天才，无才者再怎么学也不能成。未有不学而能者，则是说天才仅是必要条件，有才而不用功却仍不行。此即天资之上宜再加以功夫学力之说也。李嗣真《书后品》感叹书艺之难，曰："嗟呼！有天才者或未能精之，有神骨者则其功夫全弃"，也持此一观点。把学当成是天才的加工，天才得靠这种加工，始能粹美。

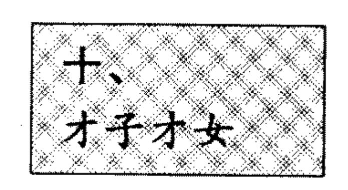
庾肩吾《书品》所说的功夫与天然，就属于这种思路。他说："张功夫第一，天然次之，衣帛先书，称为草圣。钟天然第一，功夫次之，妙尽许昌之碑、穷极邺下之牍。王功夫不及张，天然过之；天然不及钟，功夫过之"。比较张芝钟繇王羲之。三人都是天才，但三人之天才也仍可分高下，王羲之天才不及钟，但比钟用功；功力不及张，天资却又胜张，故三人各擅胜场，并为上之上品。庾氏对王羲之子献之，也有类似的评价，云："子敬泥帚，早验天骨，兼以掣笔，复识人工，一字不遗，两叶传妙"。

有天才，再加以人工，也是张怀瓘的理想。他批评王羲之草书不佳，云："人之才能，各有长短，诸子于草，各有性识。……逸少则格律非高。功夫又少，虽圆丰妍美，乃乏神气。……是以劣于诸子"，"逸少有女郎才，无丈夫气"（书议）。如此说天才与功夫，其实仍是天才论，故张氏《评书药石论》说：

假如欲学文章，必先览经籍子史。其上才者，深酌古人之意，不录其言。……其中才者，采连文两字，配言以成章，将为故实，有所典据。其下才者，模拓旧文，回头易尾，或有相呈新制，见模拓之文，为之愧赧。其无才而好尚者，但写之而已。书道亦然。

天才并不是不用再学习。但天才虽学古，却能自铸伟辞。中才则融经铸史，善于采配典实以成文。下才就只会模仿因循了。没才华的人，那便不能称为"作文"，只配叫做"写"。书法也一样，"作字"者，非才不可。若无才，就只是书写，不能唤为"作家"。我国文艺批评中，常用一个语句，评论某人"不愧作者"、某一作品"洵为合作"、称赞某人为"大作手"。这些"作"，都指它的创造性。而这些创造性本源力量，则生于天生之才华、才气、才调、性灵、天骨。张怀瓘这段论书艺的话，即于此表明了书艺与文章是同一个原理的。文字的书艺与文学，如此同样的被人以才性论之，乃是六朝迄唐之共同倾向。书艺也是各种技艺中首先被纳入这样思路中来讨论的。经此讨论，艺渐渐成了道（书道），与文学一样具有神圣性；从事者亦为才士，才华之高者同样可称为圣可称为神，具有神圣性。

后来各类技艺，大抵也采同一模式而获致神圣地位。例如绘画逐渐文学化、文人化，戏曲逐渐文藻化，都是类似的发展，才子亦遂渐渐兼涉书画戏曲等技艺矣。



十、才子才女

以才论文、以文人为才子的同时，既已发生以才论艺，而才艺之士也可称为才子的现象，则所谓"才子"之指涉显然就会逐渐扩大。这是唐朝以后"才子含意诗人化"导致才子指涉缩小现象之外，另一种同时存在的状况。

才子的指涉的扩大，其中最值得注意者，是用以指编剧人。

明朝沈宠绥《度曲须知·序》说："才人一章脱手，乐部即登管弦，

居然风雅独绝”。这才人一词，在此专指作戏曲的人。此种用法，宋元已然。冯沅君《古剧说汇·才人考》曾说：“宋元时惯称编剧本的人为才人。才人本与才子同义，即是指人之有文才者”。当时在各个书会中编剧本、词话、赚词、谭词的，除了达官显宦称为名公外，通称为才人。这些才人，可能是低级官吏、是商人、可能是医生，可能是遗民，但因他们都有编写之才华，故统称为才人。据钟嗣成《录鬼簿》所录，其述名公才人，略分为七类：

一、前辈已死名公，有乐府行于世者。二、方今名公。三、前辈已死名公才人，有编传奇行于世者。四、方今已亡名公才人，余相知者，为之作传，以凌波曲吊之。五、已死才人不相知者。六、方今才人相知者，记其姓名行实并所编。七、方今才人闻名而不相知者。

实则名公少而才人多，今所存元人戏曲，大抵均为才人之作。而当时书会“养人才，编传奇，一时气候云集”，书会实亦为才人聚集之地。

才子的文采，本来只以诗词歌赋为表现重点，也就是周建渝所说的“才子含意之诗才化”。戏曲乃是新兴的文体，且其体较卑，邻于技艺，非文士所宜涉足；文士之才，也不表现于此。可是，才子既是才子，就必须预设他是才华洋溢的。才气既大，才情既高，才多者无所不能。博涉多优，乃是理所当然的。洋溢着的才华，当然也会溢而为戏曲。出其余力，不免涉笔。张芬《昆曲大全·序》云：“虽才人玩世，偶托兴于稗词；际风雅衰时，亦足继于乐府”，徐鹏《钱酉山改本西厢记·序》云：“笺飞雪苑，宁无梁客之才；酒熟江楼，遂有秦川之作。……华灯绮席，狂言惊红粉之回；风雪旗亭，妙句人双鬟之口。斯盖天花在手，着处可以成春；竿木随身，逢场因之作戏者也”，叶凤毛《桃花吟·序》云：“窃观多文才艺之士，用之不尽，则溢为小说、词曲”，都表达了这种看法，认为才子之才华可以溢而为戏曲。

其次，文人才士，本其感性之生命，在现实世界上又未必顺遂，侘际无聊，不免借他人酒杯，浇自己块垒。张毓庆题赵对《酬红记》杂剧词云：

遣愁无计，题尘壁，怕到江南魂断。缘种三生，才矜八

斗，谱出新词一串。花飞絮乱，听宛转酸辛，宫移羽换。一霎香闺可怜，一霎尘沙暗。

寻常许多笔墨，将儿女闲情，低回唱叹。红替鹃啼，紫留玉堂，怎及江花璀璨？殷勤细看，悟薄命飘零。文人习惯酒。借金杯，浇愁重拍按。

文人才矜八斗，却叹薄命飘零，故酒边灯下，述儿女之闲情，谱词曲以寄慨。文士之涉笔于戏曲，且乐此不疲者，这正是一大因素。

文人之叹薄命飘零，是唐末以降之风气，所谓"文章憎命达""文能穷人"、"文穷而后工"。古无此说也。原因在于魏晋南北朝文人多属贵游，从建安到陈后主君臣之为宫体诗，多是君主与其臣僚形成一个个的文学集团，文人非君王大臣即为世族子弟，寒人甚少。隋唐亦复如是。唐太宗至玄宗，均耽艺事，文坛巨子即是朝中臣工，如沈佺期、宋之问、上官仪、上官婉儿、李白等都是。盛唐以后，贵游文学之格局才逐渐打破，文人之才，与其仕途之通显与否，不但无关，甚且才华越高，越沦落不偶。著名文人，如杜甫、韩愈、李商隐、温庭筠等，仕途多不得意。形成这种现象的原因很多，此处不能细表。但无论如何，这种现象是甚为明显的。

这种现象，造成了文人的向下流动。"沦落"一词，即生动地说明了文人阶层向下延伸发展的状况。文人本来是君主侍从之臣或贵游士大夫，中唐以后却日渐流落散居于民间。

但这种向下流动，并不造成文人阶层的下降，因为文人纵使再沦落不偶、再穷困，它是个文人的身份并不因此而消失，文人的才华仍然倍受称羡。故文人向下流动，反而形成了文人阶层扩大的效果。不仅在社会各个阶层中都有文人，不只存在于上流社会；文人本身的阶层也向上向下扩张领土。文人流入社会底层，社会底层的人，如娼妓、戏子、贩夫、屠沽、货郎儿，都逐渐学为文人，吟诗作对起来了。出现向文人阶层类化的现象。

整体上看，文人阶层势力是扩充了，但这并无补于文人个别的悲哀。才人对自己的才是自负的，一如孔雀自矜其毛羽一般，前文所录张毓庆词，不就"才矜八斗"吗？秉此妙才，而不能飞黄腾达，日惟奔走

于衣食，混迹于市井，其情复何以堪？叶承《桃花吟》杂剧序云："匏系一官，输杜凌之老大；菌雕廿载，同王勃之伶娉。命也何如，汤汤逝水；天胡不佑，黯黯秋云。尚忍言哉？谁能遣此？虽然，叹孤桐之摇落，天本忌才；抚文杏之芬菲，名原自我"，述此情景，足堪隅反。

文人之沦落，乃因此而被理解为"天妒英才"，或社会上的人士忌才。桂馥《投溷中》小引："有才人每为无才者忌。其忌之也，或诬之、或筲之、或挤排之、或欲陷而杀之。……此辈忌才人，若免神谴，成何世界？投之鬼窟，烈于混中"，钱杜《后四声猿题词》："自古奇才遭鬼妒，何论市井斗筲儿？九幽真有泥犁狱，赴诉纷纷无尽时"，吴澧同上诗云："长吉奇冤地府伸，诗存牛鬼与蛇神，才名自古原遭妒，欲杀青莲更有人"，都是谈此事。此即老杜咏李白所谓："众人皆欲杀，我意独怜才"。李白、李贺这些文人才子遭忌的故事，因此也遂成为编剧人编写剧本的好材料。《后四声猿》讲的就是这类故事。

才女的坎坷身世，则是另一个常被才人们转述的故事。

王定柱序《后四声猿》就曾说徐文长"以不世才，不偶，作《四声猿》杂剧，寓哀声也。弥正平三挝，沉痛不待言，其红莲、木兰及女状元，皆以猿名，何哉？"据他看，至少《木兰》与《女状元》两出是为女子作。这些才女贤女，不幸的生平或特殊的遇合，甚能撼动文人才子的身世之感，故写来往往入乎其中，俯仰悲慨。惠润《四蝉娟》题词云：

> 闺阁女子，擅文武才，卒见庸于世，一若张大巾帼，以贬损世之为丈夫者，似非公论也。假令闺阁女子果擅文武才如二氏耶，焉知不沦落坎坷、垢面蓬首、负抑郁困顿之累，以终其身耶？何则，造物所忌者才耳，遑问其为男子为闺阁乎？

在这种思考逻辑中，女子有才而沦落，当然就格外会引生文人的枨触。文人写佳人才媛之事迹，格外像两位沦落天涯者互诉悲怀，既叹彼人，又倾己怀。如王煌《酬红记》题词说："佳人小传才人笔，挑尽兰灯不忍看"，汪度同上题："艳色清才几合并，能记姓字死犹生，世间薄命知多少，岂独伤心杜宇声"，崇海秋题上词："才高咏絮格簪花，演上烛影斜，想得怜香留别派，含宫嚼征当笼纱"，吴盖山题："才人千古总多情，寄我新词自石城。二十年前题壁事，至今才识阿鹃名"，邢小佺

题："天心何事妒斯才？弱质经从百劫来，故使峨眉山下住，兵戈满地任相摧"，孙若霖题："才人坎坷，着甚闲情破睡魔？听说那红颜甘折挫，比才人一例见蹉跎。箫管自吟哦，宫商费评度，看狂阮当场坐"。

"才女"之出现，本来就可视为才子指涉扩大的征象之一。古代才子一词，固无性别上的专指，限定只指男性；女子也未必不显其才学；但古来无论是说女史彤管或妇言妇功，都未强调才。因汉魏南北朝之贵族世胄，妇女受教育，其实与男子一样，以经史为主。故班彪修《汉书》，班固班昭兄妹可以续成之。南北朝期间，经学之传，也多赖世家大族的妇女。诗词之类文才，并不被世族所重视。因此，纵不乏谢道蕴这样的咏絮高才，却也无才女一词。才女一词，起于宋元，大盛于明清。专指女子之有文采、能与才子吟诗作对者，故亦宜与才子为偶。《平山冷燕》十四回《看梅花默然投臭味》云：

> 女子眉目秀媚，固云美矣。若无才情发其精神，便不过是花耳、柳耳、莺耳、燕耳、珠耳、玉耳。纵为人宠爱，不过一时。……必也美而又有文人之才，则虽犹花柳，而花则名花，柳则异柳，……而诗书之气、风雅之姿，固自在也。

这类才女，"言语有味，丰采不凡。偶一关情，不胜缱绻。于春之日、冬之夜，绿槐蝉静，白露鸣哀，触绪萦怀，率多惆怅。不免写心翰墨，托意咏歌"，才子见之，"我辈钟情，自为倾倒"（题天花才子编《快心编》上集，第七回："诉衷情兰英传简，论佛法见性崇儒"）。

明清之际，出现的大量才子佳人小说，讲的大体就是此类才子才女遇合之故事。佳人，不是美人，而是才女。美人只指美貌，佳人则以才为主，故吴门拚饮潜夫《春柳莺》序云："情生于色，色因其才"。林辰《从《两交婚》看天花藏主人》一文更归纳当时小说中对佳人的描写说："在作品中所刻划的：才，是以长于诗词为特征；美，多是概念式的虚写"（黄荻散人《两交婚》，沈阳，春风文艺出版社版附）。可见论佳人，才毕竟重于色，佳人事实上就是才女。

此类才女，并不仅存在于小说戏曲中。也就是说，她们不只是文人才子们的想像之物，而是明清社会上实际存在的诗人群。女诗人王贞仪（1769~1797）《德风亭初集》卷四《上徐静雍夫人书》便说："目前

才智自负之妇人女子，不知凡几”。彭绍升(1740~1796)也说当时“女子知书，往往务藻绘夸饰为才”，以致他顺水推舟，勉女子“以书相证克俭勤，何妨识字能诗文？国风半属妇人作，传经读史彰令闻，诗文阐理鄙雕琢”(《二林居集》，卷廿四，四贞女传)。同样的，教诲女性的刘氏《女范捷录》，也在《才德篇》揭示：“古者，后妃夫人以逮庶妾匹妇，莫不知诗”，以为勖勉。足证风气广被，才女孔多。仅袁枚“余力还收女才子”(张云璈题《随园十三女弟子湖楼请业图》)，便收得二十多人，天下女才子女诗人之多，又何可胜数！

因此，从才子含意的诗人化角度来说，才子的指涉好像缩小了，专指士人中的诗人。可是，由文人阶层不断扩大的现象看，文人才子的指涉又不断地扩张。戏子、娼妓逐渐文人化，才子一词就逐渐适用到他们头上，或者说他们之中就逐渐会出现才子才人。

才女的情况相同。早期女子吟咏诗词，多被疑为不贞，淫行与才思往往混为一谈，即因唐代以来，女子吟哦多见于妓院之故。宋元以后，女子读书渐渐趋于文学化，女人吟咏诗词越来越普遍，女人中也就逐渐出现了女才子。石成金《家训钞·靳河台庭训》曾说：“女子通文议字，而能明大义者，固为贤德，然不可多得。其他便喜看曲本小说，挑动邪心，甚至舞文弄法，做出无耻丑事”。这虽是反对女人为学(尤其是学文学)的，但由其言论亦可知当时女人通文识字、读书为学，主要正是读文学作品，其中还有不少人能卖弄文翰。此类人，便是所谓的才女。此类才女，高唱：“人生德与才，兼备方为善。……不见三百篇，妇作传匪鲜？”(夏伊兰，吟红阁诗钞，卷三，偶成)“缅怀古贤媛，班左能文章，渊源溯风骚，贞淑久弥彰”(张淑莲，孙女辈学诗书示。恽珠，闺秀正始集，卷十五)，以吟诗作文为女人本份应为之事；旁人又推波助澜，说：“女子之中，若通些文艺，毕竟脱俗。就是不美，自有一种文雅可观”(陶贞怀，天雨花，第一回)，才女当然也就越来越多了。

才女之多，当然表示了文人阶层正在逐步扩大，也表示明清社会对于才子的崇拜之情亦在扩增。女人思得才子为偶，男人思得才女为侣，并都努力锻炼自己，使自己成为才子。虽然才子才女在现实世界可能际遇并不顺遂，社会报酬体系未必能提供这么多才人相应之报

偿,仍不能阻挡这种期望成为才子、亦渴慕才子的心情。反而是那些文人运蹇的故事、文人才命相妨的例证，激发了他们自怜自重的情绪,让他们更紧密地结合在一起,激扬了他们的群体意识。相濡以沫,同类相感,互吊知己,物伤其类,而更坚定地走上文人才子之路。

天才的理论及其社会

一、由天命论到天才论

"才子"一词乃"圣人"一词之转化，故天才的概念，实即本之天命观。

《诗经·周颂·清庙之什·维天之命》说道："维天之命，于穆不已。于乎丕显，文王之德之纯"，《诗经·大雅·荡之什·烝民》又说："天生烝民，有物有则，民之秉彝，好是懿德，……仲山甫之德，柔嘉维则"。凡此之类，就叫天命观。

依周朝人之观念，天命下降于人，人人均秉有天命。天命令人有常道，使人具有善德。这是普遍的天命，后世讲性善论者，即由此发挥，讲人人均具有这种天生而有的善德善性。但天命观还有另一个内涵，那

就是特殊的秉懿。天命对某一个人特别眷顾,降的命特别“丕显”,以致那个人的德格外纯粹。上述两诗,说文王之德之纯,或仲山甫之德柔嘉可式,就都是本着这个立场说的。

《大雅·文王之什》各诗,均都是如此,说文王如何获得老天特殊的眷顾,其德格外纯粹,且能时与上帝往来。《文王》云:“文王陟降,在帝左右”。陟降即来往之意。《皇矣》诗甚至说上帝经常会直接来跟他说话,先教他勿贪求以侵人,先平理国内讼狱之事;再教他伐密;又告诉他要“不大声以色,不长夏以革,不识不知,顺帝之则”;再命他结合兄弟之国,以伐崇墉。也就是说文王功业之成就,都是上帝直接教示他的。文王则在上帝对他的直接显示中,秉承了天命。故所有情况,都以“帝谓文王”“帝谓文王”的方式进行。显见文王不但所获天命特殊,其德最纯;在其一生行事中,也不断能获得上帝对他的眷顾与直接启示,所以才能成就其功业,如《文王有声》所云:“文王受命,有此武功”。

这就是特殊的天命了。凡圣人,都能像文王这样,领受天命。其他人无此命遇,便无法如此。

从这特殊性说,上天为何如此眷顾文王,而不眷顾他人,实在不易明了。每个人所获得的天命为何如此不同,是难以理解的,只能说天命难知、天威难测。

而另一个难以理解的,是天命也会转移。此时眷顾某甲,另一时也许眷顾某乙了。人并不能保证他所获得的天命必能长久永保,《小雅·鹿鸣之什·天保》所谓:“天保定尔,亦孔之固”云云,乃臣子之谀辞,实况殊为不然。实况应是如《荡之什·荡》所说:“疾威上帝,其命多僻,天生烝民,其命匪谌。靡不有初,鲜克有终”。可怕的上帝,其命多邪僻,老百姓对它难以信赖,因为国运初始时无不因获命而昌隆,后来却天命不再,终归衰落。上帝又转而去眷顾别人了。此即所谓“天命靡常”(《大雅·文王》)。

为了能长久获得上帝之眷顾,周人在无法可施中,只能尽其在我。努力砥励德行,敬事上帝,以求天命长保;并将天命之转移,解释为是因自己德衰了,故天命不再。后期更另行发展出“五德终始”等说

法，来设法解说天命为何会转移。

天命说非常复杂，本文之主旨也不在于讨论它。但以上所说的几个重点，都与天才论有直接的关系。

其一是"天生烝民，有物有则"，天命普遍在每个人身上。天所赋予人的才也是如此。李白诗所谓："天生我才必有用"，每个人出生，都有他得诸于天的秉赋，各有其才。这是"天才"的第一义，指才得自于天。

但这些才又是不均等的，特殊的人，有特殊的才华，"于乎丕显，之德之纯"，非他人所能及。此即为个人义的天才。此类人受命于天，成功立业，令人歌咏。而这些天才，除了降生时便已特获授命，其德最纯之外，他们也能时时在行事时获得上帝的指示，与神沟通。此为天才之另一特征，后世称为"神遇"、"灵感"，乃天才特殊创造力的来源。

再者，天命也可能转移，天才也常"鲜克有终"。例如王安石有一篇《伤仲永》说仲永本来是个天才儿童，后来因父兄不善教诲养护，逐渐便与常人无异了。古来传说天才不终的故事，如"江郎才尽"之类，亦是如此。天命既去，天才即不再有光采。

可见天才论事实上乃是天命论在后世的一种呈现。其所以如此，则是因为"命"本来就是"性"，天命论所谈的，后来即成为才性论的内容。

命，性同义，例证很多。《礼记·檀弓》下"命也"注："命，犹性也"。《左氏》昭八年："莫保其性"注："性，命也"。《中庸》："天命之谓性"。《后汉书·朱穆传》注："天之所命谓之性"。《大戴记·本命篇》："命者，性之终也"。《论衡·命义》："命则性也"，《骨相篇》："命谓初所禀得而生也"，《礼记·中庸·注》："天命，谓天所生人者也，是谓性命"，《易·彖传·上》："各正性命"等都是。总之，天命之谓性。

而这个性，基本上是指"生之谓性"，也就是"不可学，不可事，而在人者"《荀子·性恶篇》。从禀生、生之自然这一面来说，性是天生之质，故许多典籍及其笺注者都以"材质"来形容"性"。如《列子·黄帝》注："禀生之质，谓之性"，《汉书·董仲舒传》："性者，生之质也"，《易·彖传上》疏："性者，天生之质，若刚柔迟速之别"，《易·文言》疏："性

者，天生之质，正而不邪”，《礼记·中庸》注：“性者，生之质”，《庄子·庚桑楚》：“性者，生之质也”，《春秋繁露·实性》：“性者，天质之朴也”，《深察名号篇》：“如其生之自然之资，谓之性。性者，质也”等。平常我们形容一个人的天生才分，会说该人之资质如何、才质如何，出典便在上述这类文献中。

某些解释儒学的人，反对以材质说性，认为如此便会“落人材质主义”，不能了解性的超越意涵。其实不然。天命之谓性，这个性，就是民之秉彝，即其禀生于天者。生而有之。此即其天生之材质，如此说并不就是材质主义，因为《易·彖传》疏同样讲“性者天生之质”，但此天生之质，一样可以说它是“正而不邪”的。就像主张性善论者，照样可以在“民之秉彝”之下讲“好是懿德”。亦正因性就是天生之质之材，所以孟子才能在论性善时，说才善。性与才本来是同一回事的。

天命论，由于“命”“性”“才”三者同义同指涉，故同时显现为天才论。



二、天人之分与才德之辨

不过，天命论主要关涉的是“德”的问题。德，本来其实是“得”的意思，指人之所得自天者。但从周初便不断伦理化、价值化，变成是指人的道德修养，成就于己者。《诗经》讲文王之德，即兼有此二义，如前文所举“于乎丕显，文王之德之纯”，指其得诸天者。《大明》：“维此文王，小心翼翼，昭事上帝，聿怀多福，厥德不回，以受方国”，德就指文王自身的德行。人是靠着这种德，才能保有天命。但德既可指人之修养。它与天生的才性才质便显然有了差别。换言之，才性才质，只能指涉人得自于天的德，无法指涉人自己修养成就的德。从这个角度看，天命论与天才论之间，便有一个理论上的裂罅，才与德并不能一致。

这种分裂，至迟在孔子时即已形成了。在孔子的用语中，才与德业已分开。例如他说：“如有周公之才之美，使骄且吝，其余不足观也矣”(《论语·泰伯篇》)。周公之才之美，句式恰与文王之德之纯相似，

但才不是德，否则才美如周公者，怎么会骄且吝呢？

在孔子的语言里，凡说德，都以人的德行修养为主，如"德之不修，学之不讲，闻义不能徙，不善不能改，是吾忧也"（《述而》）"志于道，据于德，依于仁，游于艺"（同上）"泰伯可谓至德矣，三以天下让"（《泰伯》）"道听而途说，德之弃也"（《阳货篇》）等均可证。

但德成之于己，命属诸于天。天命与德的关系却是松开的。《尧曰篇》虽说尧舜禹汤文武相传，要帝王"允执厥中"以确保"天之历数在尔躬"，而实际上仍难真有什么保障。因为天命难知，有德者未必有命。《雍也篇》载："伯牛有疾，子问之。自牖执其手，曰：'亡之！命矣夫！斯人也，而有斯疾也！斯人也，而有斯疾也！'"《宪问篇》载："子曰：道之将行也欤？命也。道之将废也欤？命也！"都将命与人力修为分开。一个有德者，也可能天命不佑，如伯牛一般。一个时代，若天命欲兴，人力虽予阻挠，也没有用；若天命欲亡，人力虽努力振作，同样不会有效果。跟个人的遭遇一样。此乃天人之分际，君子但当畏天敬天，而努力尽其在我者即可。

这时，天命论已与周初所说不同。周初强调天降德而人以德受命，如《大明》所谓："乃及王季，维德之行，大妊有身，生此文王"。孔子则说尽人事、知天命。德属人事，非天所降，亦不能以德受命。

如此言天命，命的部分，自然会强调才。《公冶长篇》："子贡曰：夫子之文章，可得而闻也。夫子之言性与天道，不可得而闻也"，疏云：

> 性者，人之所受以生者也，《中庸》云："天命之谓性"注云："天命，谓天所命生人者也。是谓性命。木神则仁、金神则义、火神则礼、水神则信、土神则知"。《孝经说》曰："性者，天之质。命者，人所禀受度也"。言人咸自然而生，有贤愚吉凶，或仁或义，若天之付命遣使之然。其实自然天性，故云性者人之所受以生也。

天命，是就其为天所降付这一面说。才，是就人所获受于天的资质说。孔子既明天人之分，以成德之教教人，当然以人为主，而罕言天。偶或论及，亦以才性为说。所谓才性，就是这里所讲的"贤愚吉凶"，天生的才具资禀。

《疏》所引《中庸注》乃汉人之说，金性则义、木性则仁云云，或许要令人疑其为汉人之观念，孔子未必有之。但事实上孔子即已说过："刚毅木讷近于仁"。以五行论才性，或许孔子并无如此完整之体系，可是已启其端。甚且才性分类，孔子时亦即已有之。《先进篇》说："柴也愚，参也鲁，师也辟，由也喭。子曰：回也其庶乎屡空。赐不受命而货殖焉，亿则屡中"，讲的就是门人才性之偏的问题。子高愚直、曾参鲁钝、子张邪辟、子路畔岸；颜回聪明，但对钱财没概念也没兴趣，故穷得很；子贡却精于货殖。此皆人天生才性之不同。孔子的教育，所谓因才施教"，指的就是要针对此等才性之殊而给予不同的教育方式及内容。

但因材施教，所面对的材，不仅有分类的差异，也有高下层级的不同。柴也愚、参也鲁，可是若跟其他人比起来，也许柴与参就不大愚鲁了。因为鲁愚也有许多层次，就像聪明有许多等级那样。子贡比一般人聪明，可是又比不上颜回。诸如此类，孔子多有论述，如"生而知之者，上也。学而知之者，次也。困之学之，又其次也。困而不学，民斯为下矣"(《季氏篇》)"唯上智与下愚不移"(《阳货篇》)。智有上下之分，愚也是。故柴愚参鲁，均非下愚不移。下愚，是"朽木不可雕也，粪土之墙不可污也"(《公冶长篇》)，连孔子也没办法教诲的。反之，智者，如子贡颜回，(《公冶长篇》)载："子谓子贡曰：'汝与回也孰愈？'对曰：'赐也，何敢望回？回也闻一以知十，赐也闻一以知二。'子曰：'弗如也。吾与汝弗如也！'"子贡闻一知二、颜回闻一知十，才性相去便颇辽远。但颜回虽如此聪明，恐怕还算不上是上智。上智者生而知之，不待闻、不待教，所以说是"不移"。

上智乃天才，天才只能赞叹，故"舜有五人而天下治，武王曰：余有乱臣十人。孔子曰：才难，不其然乎！"(《泰伯篇》)这些人，未必即为上智，但五人十人便足以安天下，才性不足以歆羡吗？只是天才难得，对一般人施教，便仅能因其才性，使尽其才，如颜渊所说："夫子循循然善诱人，博我以文，约我以礼，欲罢不能，既竭吾才，如有所立"(《子罕》)。此为孔子才性论之大旨。由命说性，据性论才。才命、才性是一体的，但才与德、命与德均已分。

在孔子，此种天人之分、才德命德之分，尚不构成悲剧性的对立冲突，是因孔子之学有强烈“知命”的要求，教人“畏天命”、“不知命，无以为君子”、“五十而知天命”。天人虽分，而实是以人合天。其论才德，也是如此。才虽指天生之才质才性，德虽指后天的修养学习，但尽其才便是所成就的德。功夫所到，即是才分所具，才德终又合而为一。同时，知天之所为、知人之所守，亦即为人德行修养之主要本领，天人才德终究仍是合一的。

可是，才与德毕竟指涉不同。禀之于天之才，与成之于己的德之间，不但存在着实质的理论难题，也令后世出现了无数的才德之辨。

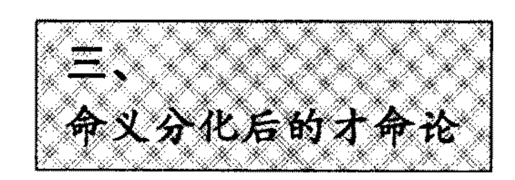
才德之辨，包括几个部分；一是区分才与德，辨明某些人文表现属才之性质、某些则为德之范畴。例如善言辞、多技艺、能文章、广知识、乃至擅长庶务行政，算是德还是才？许多人认为这些均属于才，只有道德修养、躬行笃实的伦理生活才可视为德。

如此区分之后，第二个讨论的重点，就在于分判高下先后。到底是德先才后，还是才先德后？到底应以德为本，抑或德末才本？我们该重视有德之士，还是只须有才，德行上有点儿亏欠也无妨？

第三，成德之教，究竟是“尽其才”，还是要矫正其才性之偏？程伊川说：“性无不善，其所以不善者才也。受于天之谓性，禀于气之谓才。才之善不善由气之有偏正也。……然而才之不善，方可以变之，在养其气，以复其善尔”（《河南程氏遗书》，卷七），即为矫才成德之说。若如此说，则不免要批评孔子孟子都讲错或讲得不周全了。何况，才既禀之于天，真能矫改吗？许多人也还颇为怀疑哩。这就是第四，才与学的问题。

成德之学，学之宗旨在于矫枉。可是才性受之于天，到底靠学能不能“变化气质”，是有争议的。其次，某些属于才的范畴，例如文采艺能，能否透过成德之学来令其精擅呢？某些人认为“有德者必有言”，唯有德行之学有成，文艺方能真正成就。所谓“有第一等襟抱，第一等学识，斯有第一等真诗”（《沈德潜·说诗晬语·卷上》）。某些人则认为：“巧言令色鲜矣仁”，正证明了言之巧，本于天才，非关学养襟抱；大德刚毅木讷，本来也多不擅于辞章。故才艺与道德无关。

由这里,会再分化出一个才与知识之学的问题。依儒家传统,学,乃成德之教。但后世论学,多在知识上说,多识载籍、博有知闻,便可称为学者。故德与学之争,也绵亘二千年。在才与学之间,亦与才德关系一样,或辨何种人文表现属才,何种属学(注解经典与创作诗文,显然可分属两种人文活动);或论才学先后;或论学以尽才抑或学以矫益才性;或谈才艺可学不可学、须学不须学。



三、命义分化后的才命论

才德之辨,起于"德"义的改变。原本兼指禀得于天、成就于己的德字,因孔子以后渐以指成就于己者而言,以致才德攸分,辩议蜂起。同样的,才命本亦为一义,后世也逐渐析分了。

命,前文已说过,本来指性命,乃人所禀受于天者,所以它有资质才性之意。但人的寿夭富贵穷达吉凶,同样也是命,故子夏云"死生有命,富贵在天"(颜渊篇)。另外《尧曰篇》:"不知命"集解:"命谓穷达之分也"皇侃疏:"命谓穷通夭寿也",也都指这个意思。就像孔子感叹伯牛"斯人也而有斯疾也"是命那样。这种命,跟才性资质可能有关,例如人天生体质羸弱,自然就容易生病容易夭亡;人天生才智聪颖,当然也比较能飞黄腾达。但此均无必然性。人之穷通富贵,往往另有机缘遭遇,未必与其才质必然相关。而且,"斯人而有斯疾"之例,亦表明了有才质甚美而天不假年,如孔子所谓苗而不秀、秀而不实者。才与命好像并不能等同起来。

因此,才与命虽均禀受于天,但才偏于指人之资质能力,命偏于指人之遭际,如吉凶穷达寿夭之类。我们通常不会把某人很有才华说是他命好,也不会称颂某人富贵寿考是才高。这就是"才"、"命"二字意义上的分化。

字义的分化,也显示了才命有不对称之状态。有有才者、有有命者,才与命往往不能相称之状态,孔子本人就是一个具体的例子。

《八佾篇》载:"仪对人请见。……出曰:'二三子何患于丧乎?天下

之无道也久矣,天将以夫子为木铎'",孔注:"言天将命孔子制作法度以号命于天下"。在孔子时,他的弟子及某些人,确实真切地认为以孔子之才必能膺此天命。可是没有。孔子才应王而终于未王,以致后人撰构了一个"素王"的名义来安顿他。

在孔子本人,"不怨天、不尤人,下学而上达,知我者,其天乎"(《宪问篇》),固然化解了才与命悲剧性的冲突,可是才与命的不对称,仍不能不是一理论问题,也不能不在后世出现无数才命论。

才命论,是讨论有才智才能者为何无富贵寿考之命的。这在列子,称为力命。力指才力,命谓命运,两者不同指涉,也不相称,故《列子·力命篇》申论其冲突。《列子》世或疑其为伪书,但力命之冲突,并非后世才有的观念,孔子时有之,庄子时亦有之。《庄子·大宗师》载:

> 子舆与子桑友,而霖雨十日。子舆曰:"子桑殆病矣",裹饭而往食之。至子桑之门,则若歌若哭,鼓琴曰:"父邪?母邪?天乎?人乎?"有不任其声,而趋举其诗焉。子舆入曰:"子之歌词,何故若是?"曰:"吾思 使我至此极者,而弗得也。父母岂欲吾贫哉!天无私覆、地无私载,天地岂私贫我哉!求其为之者,而不得也。然而至此极者,命也夫!"

子桑饿病垂死,其歌感慨苍凉,不正是才命不相称之咨叹吗?列子若据此而发为《力命篇》的讨论,又有何可怪?

汉人本此,再进一步将命分化为三义,称为三命说。如《孝经援神契》曰:"命有三科,有受命以任庆、有遭命以谪暴、有随命以督行。受命,谓年寿也;遭命,谓行善而遇凶也;随命,谓随其善恶而报之"。《白虎通义·寿命篇》曰:"命者,何谓也?人之寿也,天命已使生者也。命有三科以记验:有寿命以保度、有遭命以遇暴、有随命以应行。寿命者,上命也。若言文王受命唯中身,享国五十年。随命者,随行为命,若言怠弃三正,天用剿绝其命矣。又欲便民,务仁立义,无滔天,滔天则司命举过,用言以弊之。遭命者,逢世残贼,若上逢乱君,下必灾变暴至,夭积人命。沙鹿崩于受邑是也。冉伯牛危行正言,而遭恶疾,孔子曰:命矣夫,斯人也,而有斯疾也,斯人也,而有斯疾也"。赵岐《孟子·尽心篇》"莫非命也"注:"命有三名。行善得善曰受命,行善得恶曰遭命,行

恶得恶曰随命”。《论衡·命义篇》:“传曰:说命有三:一曰正命,二曰随命,三曰遭命。正命谓本禀之自得吉也,性然而善,故不假操行以求福,而吉自至,故曰正命。随命者,戮力操行,而吉福至,纵情施欲而凶祸到,故曰随命。遭命者,行善得恶,非所冀望”。《礼记·祭法》郑氏注同。陈立《白虎通疏证》引何休《膏肓》且谓:“此三命说,诸传之说皆同。惟赵岐所言随命微异,当以纬说为正”。

大抵他们都把命区分开来讲,正命寿命受命,是说天生之命本来就不错的。才力相称、福德一致。随命,是指由人自己行为善恶而召致的,好人有好命,坏人得坏命。只有遭命是好人没好报的。也就是说,才德与命的关系,不能一概而论,有才德与命遇不符的,也有相符的。凡不符者,汉人以遭命说之。

“命”义先与“才”分开来,再分为正命、随命、遭命,即代表着理论上的进展。但其中,正命是“维天之命,于乎丕显,文王之德之纯”的,随命是“积善之家必有余庆”、“祸福无门,唯人自召”的,唯有遭命不然,乃是才高无命、德善无福的。故仅有这一项才最引起讨论,后世才命论,大多集矢于此。

如李萧远《运命论》说:“以仲尼之才也,而器不周于鲁卫;以仲尼之辩也,而言不行于定哀。以仲尼之谦也,而见忌于子西;以仲尼之仁也,而取雠于桓魋;以仲尼之智也,而屈厄于陈蔡。……故曰:治乱,运也。穷达命也”。刘孝标《辩命论》说:“主上尝与诸名贤言及管辂,叹其有奇才而位不达。……余谓士之穷通,无非命也。……管辂天才英伟,……然而高才而无贵仕,饕餮而居大位,自古所叹,焉独公明而已哉?”讲的都是这类问题。李商隐诗所云:“古来才命两相妨”(有感诗)者,正承此感喟而来。

后世凡自认有才者,一旦穷达吉凶有不顺遂之处,便不免要一发才命相妨之感慨。评论人物,觉其有才而落拓不偶,也往往用才命论来惋惜一番。唐宋以后,文人“文穷而后工”之说,更是才命论的另一变貌,谓彼有文采而穷于仕显。但正因其穷,文才反而更能表现,故似乎天才天生就是无法通显的。英才天妒,一如红颜仿佛就该薄命。才命之不相称,反而好像是一项定律了。

四、才命相妨与福德不一

才命不相称，与福德不一致，本来不是同一个问题，因为德指个人自己善恶之行，才指人秉之于天的能力。但因它们都面对命，都指个人与命运的关系，所以理论结构却是相同的。

关于命，以及命所涉及的福德不一致之问题，牟宗三《圆善论》(1985，学生书局)有详细之分析，是当代哲学界对此问题最集中最深入的探讨。底下我便借着他的分析来补充说明。

牟先生首先说命是个虚的概念：

> "命"是个体生命与气化方面相顺或不相顺的一个"内在的限制"之虚概念。这不是一个经验概念，亦不是知识中的概念，而是实践上的一个虚概念。……它虽是实践上的一个概念，然而却又不是一个实践原则，因为它不是属于"理"的，即不属于道德法则中的事，不属于以理言的仁义礼智之心性的。……因为凡属这一切者都很确定，这是理性所能掌握的，不得名曰"命"。它既不属于理性，它应当属于"气化"方面的。但又不是气化本身所呈现的变化事实。客观的变化事实是可以经验的，也可以用规律(不管是经验的规律抑或是先验的规律)来规制之的。……因此，命这个观念很渺茫，它究竟意指什么呢？它落在什么分际上呢？它落在"个体生命与无穷复杂的气化之相顺或不相顺"之分际上。这相顺或不相顺之分际是一个"虚意"，不是一个时间空间中的客观事实而可以用命题来陈述，因此它不是一个知识。就在这"虚意"上我们名之曰"命"。"生"是个体之存在于世界，这不是命；但如何样的个体存在就有如何样的一些遭际(后果)，如幸福不幸福，这便是命。……为何有这样的遭除是无理由可说的，这是一个虚意，即此便被名曰命。因此便说为在天。……因此，命是修行上气化方面的一个"内处的限制"之虚

意式的概念，它好像是一个幽灵，你捉不住它，但却是消极的实有，不可不予以正视。（第二章，第二节）

牟先生论性命，不采"生之谓性"的讲法，所以硬将"生"与"命"分开说。不知生命生命，有生才有命，所以"生命"二字联结成为一个词。生是指个体之存在于这个世界。生下来的个体，即有妍媸、强弱、智愚之别，故云"死生有命"。生若不是命，死也就不是，因为无生固无所谓死也。由这个观点看，命不能说不是个经验概念，也不能不是时间空间中的客观事实。牟先生的解释，并不谛当。

事实上，牟先生对命的掌握也是游移的。命及其内在限制义，有时他也并不仅视为消极的实有或虚的概念，而说它是道德实践中严肃的观念，可以见实践的功夫。这就说得较准确了。他说：

> 命是道德实践中一个严肃的观念。只彼有道德实践、于道德生活有存在的体验的人始能凸显出这个观念，其凸显之也即如凸显罪恶之意识与无明之意识一样。西方道德哲学家不曾有这个观念，因为他们只是哲学地分析道德之基本概念，而不曾注意个人存在的实践之功夫。……西方道德哲学家无命之观念，以不讲实践之功夫故也。基督教只神话式地讲原罪，而无真切的罪恶意识，亦以其有宗无教（只有一个空头的上帝），主体之门不开，无慎独之实践功夫故也。一切都交给上帝来决定，这真成了命定主义，亦无实践上命之观念乃至正命之观念也。……罪恶与无明可以化除（断尽），而命限则只可以转化其意义而不能消除之。命限通于一切圣人，即于佛亦适用。佛家有无明之观念，而无命限之观念。实则只是不意识及而已，理上并不能否认之也。事实上，若一个体生命即九法界而成佛、十界互融而为佛，凡所成者皆是圆佛，凡圆佛皆是一，此一是质的一（法身之一）。若就其色身之色的成分（根身器界）而言，则必有种种差异。此种种差异即是其命限，因此，必有种种形态之圆佛。……若在儒家，圣人是一，这也是质的一（亦如金子，一钱是金子、一两也是金子，纯金是一，这是质的一），然而却有孔子

与尧舜之别。以前人说尧舜万斤，孔子九千斤。同是圣人，何以有斤两之差？正因个体生命之气禀不同故也。（第二章，第三节）

命因只能转化，不能消除，故为一实际之存在。生时就在，不只是后来“个体生命与无穷复杂气化之相顺或不倒顺”时才在。那种相顺或不相顺，在传统语汇中通常称为“运”而不单独称为命。运，指气运、遭际，亦即汉人所说的遭命。言命，固然可以包运，即包括遭命时运这一部分，但说运并不等于命。命不只气运之顺不顺，个体生命气禀之不同，也是命。这个命，就是人的才性之异，如牟先生此处所说的诸佛根身器界之殊及尧舜孔子之别。而由于天生的才性差异与气化时顺或不顺的不同，都是人力所无法改变的命限，因此也才是道德论“圆满的善”实践上所无法回避的。

牟先生接着援引康德的论述，讨论道德实践中涉及的福德问题：

圆满的善之为实践理性底对象，与纯德之善之为实践理性底对象并不相同。后者是属于“我欲仁斯仁至矣”者，是“求之在我者也”，是我所能掌握的。前者因为它包含有幸福在内，而幸福之得不得不可必，是故它亦非我所能掌握者。因此，因善中德福两成分在现实人生中常是不能一致的，不但不能一致，且常相违反。……“纯德之行对于个体存在有一种影响”这是必然的，但是“这影响是幸福”却不是必然的。而实是偶然的。德与福底综和结合，是一偶然的特称命题。它既是一特称命题，则它的反对面不结合而与祸（苦）结合也是可能的，这可能仍然是一偶然的特称命题。两者既都是特称命题（即一与〇），即它们两者可以同真而不能同假。（第四章，第二节）

但因纯德之行可使吾之存在更有价值，故吾人对此作为特称肯定命题（Ⅰ）的德福偶然结合，可期其为一必然的结合，即期望德与福之结合为一全称肯定命题（A），此则为实践理性所许可。即是说，圆善实可为实践理性之对象与终极目的。……但是，若异质的德与福这两者间的综和而必然

的连系所成的圆满的善完全不可能，则最后“命令着我们去促进圆满的善”的道德法则必落空，意即无实效而只成幻想，只是虚假的东西。……因此，必须说明以下三义：第一、道德法则之实行必须涉及幸福，虽一时不必得，甚至今生亦不必得，但在理性上必须涉及，否则无法尊生保命，亦无法增长个体生命之圆满发展与价值。……行善终必有福，虽一时不必能得福。因此，我们必须首先说明“道德法则之实行必须涉及幸福”这必然性。……第三，A 命题所表示的德福间的必然连系，即圆满的善，必须是实践理性底对象（终极目的）。而其促进亦必须是我们的意志之一先验地必然的对象（目标），而且是不可分离地附随于道德法则者。因此，圆满的善之促进必须可能。否则那命令着去促进之的道德法则必虚假而无实。（第四章，第三节）

他讲得太复杂。简单地说，即福与德不必然结合，有德者未必有福，此乃命也。但人不能说因有德者未必有福，故我干脆去作恶。一方面，为恶也同样不必然有福。二方面，为善纵使不保证有福，善本身却是有价值的。故值得吾人去从事。三则从理论上，我们依然要相信“天道无亲，常与善人”，行善才有道德上的保证。若天道报施，出现福德不能一致之现象，也必须以“不是不报，时候未到”等说法来补充。

此非乡愿，此即所谓知天命。牟先生解释此种“知”云：

第一，德福间的自然而必然的连系虽可能，然不因此即可说：我们能知道或觉知（理解）这种连系。依康德，有直觉的地方，始可说知。但圆善不是可直觉的，故于此不可说知道或觉知。即使方便地说知之，亦是实践地知之，而不是知解地（思辨地）知之，故此知无实义。实践地知之只是依实践原则而思议其为可能，亦实是依实践原则而来的诚信，一如上帝存在与灵魂不灭之为诚信。第二，德福间之自然而必然的连系（即制约者与被制约者间之连系）完全是隶属于事物之超感性的关系，且不能依照感取世界之法则而被给与，虽然实现圆善之行动属感取界。此即是说，德福一致不是可直

觉的，不是感取界中的关系，而是超感性的关系。因此，其真实的可能性必须转至超越域而求超越者来保证。因此，第三，我们想努力就那直接存在于我们的力量之中者与那不存在于我们的力量之中者这两方面，而去建立其可能性之根据。所谓"直接存在于我们的力量之中者"当即指：在尊敬法则以努力使我们的心意符合道德法则中肯定灵魂不灭而言。（第四章，第三节）

圆善所以可能，依康德之思路，必须肯定上帝之存在。上帝是圆善可能底根据，因为圆善中福一面有关于"存在"——我的存在以及一切自然底存在，而上帝是此存在之创造者。上帝创造了自然——使自然存在，故能使自然与德相谐和，而保障了人在现实上所不能得的德福一致。……但是说福涉及存在，这是对的。存在是既成的，不是我所能掌握的，人不能创造存在，这也是对的。必须肯定一"无限存有"来负责存在，这也未尝不对；但是这无限存有若人格化而为一无限性的个体存有，这却有问题。……欲说圆善所以可能，只须说一无限的智心即可。（第六章，第一节）

无限存有、根源的存有、最高的存有，一切存有之存有、绝对必然的存有，就是天。天是形成命限者，也是令福德一致具有超越保证者。

才命相称、福德一致，是人的最高理想，可是这个理想只能在信天知天畏天之中获得保证。遇到才命相妨、福德不相称的情况时，也只能同子桑一样，仅能呼天，说："天无私覆，地无私载，天地岂私贫我哉！求其为之者而不得也。然而至此极者，命也夫"之类话。



五、欣赏天才与才天对立

命，以及命所涉及的才命福德不一致状况，由理论上说，大抵推到知命，便已穷尽其义了，圣哲道德修养之实践功夫，也落实在此处："乐天知命复何忧"。但此乃哲思与体证不断升进之功夫境界，孔子尚

且要到五十岁才能知天命，一般人岂能轻易便知？何况才命相妨、福德不一，是现实世界颇为常见之事例，对此而发咨叹感慨，亦是人之常情。这种抒情的咨嗟慨叹，尤其具有文学感性，易动人情绪，故又最常被文学家书写。

因此，在文学领域中，跟哲学思辨或道德实践领域不同的是：哲学思辨、道德实践是想解释福德为何不一，然后教人如何尽其在我，仍然去修德，并试图消缓福德不一对人的心理伤害，弭平其不一，追求最终天人再度合一、福德仍可一致之境界。文学领域反是。它偏重要强调天人之分、才命之冲突，论述咏叹其不一，而后不理会命，只去挥洒尽才。前者显其德行之力，后者见才情之美。

兹先释才情，再论才命相妨的文学论述。

先秦两汉多说才性，才即是性。但性义分化，一指超越的善性，一指生来的资质或材料，形成"以才说性"与"以性说才"二路。以才说性，由人天生之才质讲，至魏晋又出现了分化，钟会《才性四本论》便是一例。据《世说新语·文学第四》说钟会作有《四本论》。但据《魏志》说，乃是《才性同异传》。《魏志》曰："会论《才性同异传》于世。四本者：言才性同、才性异、才性合、才性离也。尚书傅嘏论同、中书令李丰论异、侍郎钟会论合、屯骑校尉王广论离"。亦实时人论才性有四说，钟会是主张合的。

才本来就是性，但因意义分化了，所以才有人主张合、有人主张离。杨勇《世说新语校笺》云："大抵论同、异者，在释'才'、'性'二名辞而已。主同者，以本质为性，本质之表现于外为才。主异者，以操行为性，以才能为才。离、合二家，似又以性为操行，才为才能，然后比较二者之关系也"。甚是。今各家之说俱不可见。依《世说》考之，殷浩、谢万等人皆善论此，惜亦不可考。唯《类聚》二一引袁准《才性论》："凡万物生于天地之间，有美有恶。物何故美？清气之所生也。物何故恶？浊气之所施也。夫金石丝竹，中天地之气，黼黻玄黄，应五方之色。有五，君子以此(上下疑有缺文)。得曲直者，木之性也。曲者中钩，直者中绳，轮桷之材也。贤不肖者，人之性也。贤者为师，不肖者为资，师资之材也。然则性言其质，才名其用明矣"。把性与才分成体用关系来讲，

可见其一斑。

才与性、情与性分开来，未必即指一事，当然曾使得汉魏文献中单独说才情者日益增多。才与情结合成词，也在此时。如《世说·赏誉第八》："许玄度送母始出都，人问刘尹：'玄度定称所闻不？刘曰：'才情过于所闻。'""许掾尝诣简文，尔夜风恬月朗，乃共作曲室中语。襟情之咏，偏是许之所长，辞寄清婉，有逾平日。简文虽契素，此遇尤相咨嗟；不觉造膝，共叉手语，达于将旦。既而曰：'玄度才情，故未易多有语！'"又，《文学第四》："裴郎作《语林》，始出，大为远近所传；时流年少，无不传写，各有一通。载王东亭作《经黄公酒垆下赋》，甚有才情"。

前两则都论许玄度，但一说他才情不足，一说他才情难得。关键所在，应该在于许擅长"襟情之咏"。故咏歌之时，特显才情；其他时候，便不见得有什么精彩。配合着另一则说王东亭《经黄公酒垆下赋》很有才情的话来看，才情应是指人在抒情方面具有很高的才能。这大抵表现在抒情的诗文吟诵等处。犹如人的思辨力不错，就不会被称为才情高，而只会被赞美是才思敏捷之类。《文学篇》云："桓南郡与殷荆州共谈，每相攻难。年余后，但一两番。桓自叹才思转退"，讲的就是思辨力。

同理，才能表见于文采中，便称为才华、才藻。《世说·文学篇》载支道林与王羲之"论庄子《逍遥游》；支作数千言，才藻新奇，花烂映发。王遂披襟解带，流连不能已"。又，"支道林初从东出，住东安寺中。王长史宿构精理，并撰其才藻，往与支语"。又载支道林与谢安等坐论，"支道林先通，作七百许语；叙致精丽，才藻奇拔，众咸称善。于是四座各言怀"。才藻，都指人在文采辞藻上显露出了才华。

而凡是人在言谈行为上表现出了才藻才思才情，这个人也就会被认为是个才具不错的人。才具，指人具有才能，《言语篇》："谢万作豫州都督，新拜，当西之都邑，相送累日，谢疲顿。于是高侍中往，径就谢坐，因问：'卿今仗节方州，当疆理西蕃，何以为政？'谢粗道其意。高便为谢道形势，作数百语。谢遂起坐。高去后，谢追曰：'阿酃故麤有才具。'"又《贤媛篇》载许允之妻告其子云："汝等虽佳，才具不多"。才

具，都是说人所具有的才力。

这种才力，也称为才气，《文学篇》云："张凭举孝廉出都，负其才气，谓必参时彦"，《晋诸公赞》云："裴瓒字国宝，楷之子，才气爽儁"等均是此种用法。"才"以"气"来缀合成词，是因天生之才性乃气化流行而然，亦因禀气不同而有阴阳刚柔之异，故才性又名才气。

以上才情、才思、才藻、才具、才气，以及未提到的才力、才华、才学、才智、才悟等，散见于汉魏南北朝诸文献中。才可以与许多字联缀成一个词汇，表达才的各个涵义和人的才能的各种表现。天才一词，更成为普遍的人物评论语，如《文学篇》说："殷仲文天才宏赡"之类（天才又称天分，见《贤媛篇》）。对人之才，也常分类品评，如《赏誉篇》说："太傅府有三才：刘庆孙长才、潘阳仲大才、裴景声清才""洛中铮铮冯惠卿，名荪，是播子。荪与邢乔俱司徒李胤外孙，及胤子慎并知名。时称：'冯才清，李才明，纯粹邢'"。

可见汉魏以后，论人往往以才为单独考量、单独品评的范畴，核赏其才情才性之美。

但有才者未必同时兼有德行。如《续晋阳秋》曰："孙绰虽有文才，而诞纵多秽行，时人鄙之"。《世说·文学篇》云："初，注《庄子》者数十家，莫能究其旨要。向秀于旧注外为解义，妙析奇致，大畅玄风；唯《秋水》《至乐》二篇未竟而秀卒。秀子幼，义遂零落，然犹有别本。郭象者，为人薄行有儁才；见秀义不传于世，遂窃以为己注。乃自注《秋水》《至乐》二篇，又易《马蹄》一篇，其余众篇，或点定文句而已"。才德之辨，久成一争论之话题。

而争论中最典型的事例，倒还不是孙绰或郭象，而是曹操。

曹操在建安十五年春，十九年十二月、廿二年八月，分别颁布了三通求贤令，全文如下：

一、求贤令

令：自古受命及中兴之君，曷尝不得贤人君子，与之共治天下者乎？及其得贤也，曾不出闾巷，岂幸相遇哉！上之人求之耳！今天下尚未定，此特求贤之急时也。孟公绰为赵魏老则优，不可以为滕薛大夫。若必廉士而后可用，则齐桓其

何以霸世?今天下得无有被褐怀玉而钓于渭滨者?又得无有盗嫂受金而未遇无知者乎?二三子其佐我明扬仄陋,唯才是举,吾得而用之。(《魏志·武帝纪》)

二、有司取士毋废偏短令

令:夫有行之士,未必能进取。进取之士,未必能有行也。陈平岂笃行?苏秦岂守信耶?而陈平定汉业、苏秦济弱燕。由此言之,士有偏短,庸可废乎?有司明思此义,则士无遗滞、官无废业矣。(《魏志·武帝纪》)

三、举贤勿拘品行令

昔伊挚、傅说,出于贱人。管仲,桓公贼也。皆用之以兴。萧何、曹参,县吏也。韩信、陈平,负污辱之名、有见笑之耻,卒能成就王业,声著千载。吴起贪将,杀妻自信,散金求官,母死不归。然在魏,秦人不敢东向,在楚则三晋不敢南谋。今天下得无有至德之人放在民间,及果勇不顾、临敌力战?若文俗之吏、高才异质,或堪为将守,负污辱之名、见笑之行,或不仁不孝,而有治国用兵之术,其各举所知,勿有所遗。(《魏志·武帝纪》注引《魏书》)

这三通令,曾被顾炎武痛批,认为是对汉代提倡名节风义的一大打击;不问德行,只求才能之法也不可取。不过,曹操此举,非仅求才而不重德。指摘他的人多半误会其意。他是站在有司取士的立场,敕令选士者博收广取,什么样的人才都要吸收。有德者固然要,有文才、武略者也要。而且不能要求人才什么都得具备。毕竟又有才又有德,兼擅齐备者甚少,只消有一方面的长处就须察举。此意犹如后来曹丕论文,所谓:“文非一体,鲜能备善,是以各以所长,相轻所短。……盖奏议宜雅、书论、宜理、铭 铼尚实、诗赋欲丽。四科不同,故能者偏也。唯通才能备其体”。(《典论·论文》)。他们父子论人才,标准是一样的。

但由于这个观点与汉代察举之风气不同,故令人有不同的感受。因为他将德行与才能平列,不是重德轻才或德本才末,德行只是人才中的“一科”而已。如此论才,便显得特别强调才了。

重才,且能单独核量人的才性才情才思才藻,必然越来越令人叹

美天才。但也因对才越来越嗟赏重视，天才中的天与才乃竟因此而亦逐渐出现分化。

怎么说呢？天才本是天生秉赋特优之人，其才禀诸于天，故曰：天才。但因社会上越来越嗟美才的表现，而感叹“才秀人微”、“才命相妨”，遂从才命不一致之处，慨伤命运作弄人，而渐渐形成“天妒英才”的观念。天与才仿佛站到对立面去了。

有才者往往遭命不佳，在汉魏南北朝，仍是以感叹语表达的，叹有才者何以偏偏没有好命。但到唐朝，有才无命却渐渐成了正命题，有才者似乎就该受命运折磨。白居易诗：“诗称国手徒为尔，命压人头不奈何。……亦知合被才名折，二十三年折太多”（《醉赠刘二十八使君》），人因有才名，故合该折福，合该被命压磨。杜甫诗：“文章憎命达”（《梦李白》），李义山诗：“古来才命两相妨”亦均是此意。后来苏东坡讲：“鹦鸽之肉不可食，人生不才果为福”（《石苍舒醉墨堂》），倒过来说有才者无福，更可显示这个命题已广为文人所心许。

后世文人便多此类套语，如蔡世远《二希堂文集》卷七有《有高才能文章三不幸论》，蒋士铨说：“乱世多才定不祥”（《蒋士铨集》，卷三，读南史），纳兰性德说：“古来才命真相负”（《通志堂集》卷二，《金缕曲，姜西溟言别赋此赠之》）“须知道福因才折”（同上，慰西溟），顾翰说：“论文人生来慧业。才原妨命”（《金缕曲，秋夜读饮冰词感赋》）……可谓不胜枚举。故欧阳修《梅圣俞诗集序》讨论这个问题，从“余闻世谓诗人少达而多穷，夫岂然哉？”开端，让人以为他是准备推翻成说的。可是，论到最后，竟然是：“盖愈穷愈工”。好像命好、福泽厚，就注定不会是个好诗人。

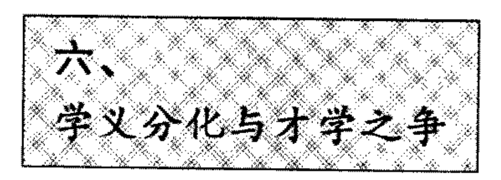
“文穷而后工，工诗者、才者则必穷，为何穷？天忌之”，乃因此而渐渐成了一种近乎定型的观念。小说天花主人编《云仙笑》第一回说：

> “尽说多才侬第一。第一多才，却是终身疾。作赋吟诗俱不必，何如守拙存诚实。恰怪今人无见识，文理粗通，自道生花笔。哪见功名唾手拾，矜骄便没三分值”（右调《蝶恋花》）。天下最易动人钦服的是那才子二字，殊不知最易惹人妒忌的也是那才子二字。

沈起凤《才人福》则说“才人福分从来少”，所以特撰此剧，专表“只愿天下才人多将福分拥”之意。翻案为文，反而令人对才人之不幸更致同情。剧中有韩愈《送穷文》所描述的穷鬼说道：

> 好笑当日韩昌黎，补了国子先生，做下一篇《送穷文》，把我们一送直送到太学里来。见那些书呆子，卖弄才华，夸扬学问，看得状元宰相必在荷包里一般。岂知造物忌才，生下我们一班尊神。〔丑〕弄得他七颠八倒，没个出头日子，好不快活、好不燥皮！

此亦天妒才人之说也。天既生才，为何又偏要来折磨他？这是上天忌才说自身矛盾之处。但这不是理论问题，乃是文人从感性经验上对才命不相称现象的反应。其反应亦非理性的，而是抒情的。天人分裂，人即在此同时感受着有才者的骄荣和薄命者的坎坷。



六、学义分化与才学之争

文人坎坷的生涯，不仅不能扼杀其才华，反而被认为足以激发其才，提升其才，故曰“文穷而后工”。遭命不佳，竟成了文人有所成就的必要条件。

这种讲法，表面上是人天对抗，但天对人的忌妒与折磨，反倒助成了人的成长，却是对天命更深一层的肯定。人有才，是天所赐予，这是第一层。有此才，天又从而淬励之，以穷否令其成长，则是第二层，上天以曲折的方式眷顾天才。孟子说：“天将降大任于斯人也，必先劳其筋骨、饿其体肤、空乏其身、行拂乱其所为”，就是这个意思。因此，这仍是天人相合的，只不过是曲折地合。才天对立，才与天亦因此而非真对立。

另一种类似的关系，是才与学的关系。

才属天，学则或属天或属人。属天，是说人的学习能力原本就禀诸天赋。孔子说上智与下愚不移，讲的就是人的学习能力。上智者根本不必学习，自然就懂了，就可以有学问。《世说新语·言语篇》：“孙齐

庄;少时诣庾公,公问:'欲何齐?'曰:'齐庄周',公曰:'何不慕仲尼而慕庄周?'对曰:'圣人生知,故难企慕'"。生知天才,本身就与学合一,不必另外再学,所以是最高典型。圣人以下,天才不及者,固然须要力学,但力学所能成就的境界,依然须由其才来定。子贡说颜渊闻一知十,自己只能闻一知二,指的就是天资对学的限制。荀子劝学,云"驽马十驾,功在不舍",所指亦此。

因此,学本来亦是才分上事。然而"驽马十驾,功在不舍",却表明了人认为透过学习,足以扭转天资上的缺乏。天资差的人,只要能努力,一样可以赶得上天才。这就是以学为人巧,藉学以平衡天分之差距的观点。

荀子《劝学》即为此观点之代表。他说:"木直中绳,輮以为轮,其曲中规。……木受绳则直,金就砺则利,君子博学而三省乎己"。学,对他而言,就是矫揉才性之举。

此说当然跟他的人性论有关。《性恶篇》说:"枸木必将待檃栝烝矫然后直,钝金必将待砻砺而后利,今之人性恶,必将待师法然后正、得礼义然后治",语气、措辞都与《劝学篇》相同。显然他将人才分为两类,一为生知天才,无待学习的圣人。这类人可以起礼义、制法度,并矫饰寻常人之情性。另一类就是一般人。一般人才性均不够好,譬如枸木钝金,须待矫揉磨砺。

这种讲法当然也与他的天论有关。他论天人,重分而不重合。"不为而成,不求而得,夫是之谓天职",这个部分,人不用管;只须"清其天君,正其天官,备其天养,顺其天政,养其天情,以全其天功"便可。在自己可以努力的部分,"若夫志意修、德行厚、知虑明、生于今而志乎古,则是其在我者也。故君子敬其在己者,而不慕其在天者"。此即天人之分,故《天论篇》曰:"明于天人之分,则可谓至人矣"。

天人分,于是才分属天,力学属人。汉人言学,几乎都顺着这个观点讲。如董仲舒说只有特殊天才"资质润美,不待刻琢",其他一般人却都只是"常玉","常玉不琢,不成文章,君子不学,不成其德",即是如此。

这也可以说是"学"义的分化。由本属才性者,分化为两义,一仍

与才性结合，例如平时我们称赞某人才学甚佳，才学一词就表明了才与学合，如《中兴书》云："顾恺之博学有才气"，学与才非对立之二物。但另一义的学，便仅指人工，指后天的努力与矫揉修饰，而非天生自然的先天才分。荀子、董仲舒等人的用法，均是如此。才与学，在此乃是对立之二物矣。

但天下事合久必分，分久必合，才与学纵使在汉代已渐对立，然希望二者复合者也渐渐出现了。《世说新语·文学篇》："殷仲文天才宏赡，而读书不甚广。谢灵运叹曰：若使殷仲文读书半袁豹，才不减班固"，即为一例。

在这里，"才"字出现两次。一指天才，与学无关。但其才质虽美，谢灵运却婉惜它不够好，希望能透过多读书来使其才更美。故他说"才不减班固"时的才，便已不再是天生自然质朴的才性，而是与学综合而成的。此才与彼才，非同一层次的事，它所达成综合，也非一加一的形式，而是正反相合，超越升进的辩证综合。

后世辨才学，大体结构不外于此。以《文心雕龙》考之。《才略篇》略述九代人才，说："自卿、渊以前，多役才而不课。雄、向以后，颇刊书以助文。此取与之大际，其分不可乱也"。卿，指司马相如。渊，指王褒。雄，是扬雄。向，为刘向。据刘勰看，西汉以前，文士多使才而不务学，文学创作，只是天才的表现。东汉以后，则文学除了使才之外，还须与学问配合。

刘勰自己是东汉以后人，他所描述的文学发展轨迹，其实也就代表他自己的主张，他就是主张才与学应予配合的。《体性篇》说：

> 辞理庸俊，莫能翻其才。风趣刚柔，宁或改其气？事义浅深，未闻乖其学，体式雅郑，鲜有反其习。……若夫八体屡迁，功以学成。才力居中，肇自血气。……才由天资，学慎始习，斫梓染丝，功在初化。器成采定，难可翻移，故童子雕琢，必先雅制。……故宜摹体以定习、因性以练才，文之司南，用此道也。

才与学，在此是并列对扬的。辞采高不高明、风格是刚是柔，决定于才气。文章的体式及事义，则本之于学力。学，他用染丝、雕琢、斫梓等来

形容，强调学习、摹仿、功力，认为天生的才性固然可决定人的文辞表现，但“习亦凝真，功沿渐靡”，学习对人的影响也很大，且是渐渍渐化的。

刘勰论文，之所以重视“宗经”“征圣”，就是因为强调“童子雕琢，必先雅制”之故。

这种才学论，颇有普遍性。凡重视学的文学理论，往往都会标举一些学习的对象，确立典范，并提供学习的程序。所谓“摹体以定习”，也是常见的学习方法。拟古、摹仿，在许多时代，都是作家学习过程中必经的阶段；某些时代（例如明朝中叶），则成为一些流派的主张。故重学的理论，辄有古典主义气味。

刘勰本身的理论，乃是重学而不废才的。承认才性在文学创作上具决定性之影响。故也从才的角度去衡论历代文风及个别作家之表现，如《才略篇》之所为。但才不可貌袭，本之于天，人并使不上力。所以评文虽称才气，示人以轨辙便只能就学而说。凡论宗经、征圣、正纬、辨骚、文体、通变、定势、镕裁、声律、章句、丽辞、夸饰、事类、练字、附会、指瑕等，都是学的范畴。后世谈文术、论修辞者，亦皆属于这一路数，如唐人诗格诗例、宋人论诗法等皆是。

这就使得论文越来越偏于学。古文运动之讲原道征圣，以兴复古道为说，以学圣人为祈向，比刘勰更不讲才性的部分，诗人则标举诗圣以为典范，摹体定习，欲复雅道，亦有古典主义气息。恰好理学家在这个时候也只谈学圣人而不谈才性，强调学以变化气质，以致两汉魏晋的才性之说渐渐隐晦不彰。

严羽的理论，正是为了对治此一格局，重新强调才。说：“诗有别才，非关学也。诗有别趣，非关理也”（《沧浪诗话》）。认为诗之所以为诗，是靠才而非学，因此宋人“以议论为诗、以文字为诗，以才学为诗”者都非诗之正途。

雕琢文字、骋驰议论，当然都靠学力，“以才学为诗”，指的也只是学而不是才。因此严羽此说明显重才经学。后世讲性灵、神韵者均推重严羽的论点，并非无故。

明朝前后七子以复古为号召，公安派以性灵反之。钱牧斋黄宗羲

则痛斥严羽，提倡宋诗，以多读书为学诗之津梁。康熙间，王渔洋与朱竹垞，又一以神韵为宗，一以博学立帜。乾隆中，则有袁枚主性灵而翁方纲说肌理。整个明清诗学，便处在才学之辨中。

可是，严羽在“诗有别才，非关学也”底下，其实还有一转语，曰：“非多读书多穷理，则不能极其至”。此即辩证综合之说也。

这个讲法胜于刘勰之处，在于刘勰只是把才与学平列对扬，才也重要，学也重要，而下手处仅在于学。这其实并不能真正解决才与学的天人之分。“才由天资，学始慎习”，此天人之分也，但第一，卿渊以上，既然可以役才而不课学，后人为文，为何就不能纯任才性？学的必要性何在？其次，学，既是对才性的雕琢与矫揉，怎知它不会桎梏性灵，对才是益而不是损？三、才与学若可合，是什么样的合？仅平列并重，尚非辩证综合之格局。唯有以才为正，以学为反，再寻求正反辩证的超越之路，才能真正处理才学之辨。

七、抒情传统下的天才论

但“诗有别才”到底是什么意思呢？为什么诗人之才不能学也不必学，与学无关？又为什么一定要读书穷理方能极其至？让我绕远一点说。

据蔡英俊的研究，“技术”一词在古希腊以降的文化传统中蕴涵下述的三种意义：一，技术与自然是对立的关系。技术是透过人的行动介入自然而创造事物，其中有程序或步骤，因此是人为造作的。二，技术预设了一种先验的技能操作活动，此一活动直接导向并作用于人创造事物的制作。因此，技术往往用以指称制作出来的事物（即成品）、制作此一活动中的特殊技巧，以及带动此一活动并获致机巧的能力。在这种状况，技术或技能的活动便强调了那“做、作”的性质，而技术一词也就因此彰明了制作者本身可能的创造力。三，技术一词有时也引入了伦理的因素，进而赋予了不同向度的意义，即技术的制作活动所可能带给人类的效益的评价。

至于“诗人”一字，在希腊文中则是 poietes，意指具有专业技艺的“制造者”(maker)。因此，“诗歌”就是一种“制造品”(a thing made)，是与其他所有人为的制造品一样，是在展示一种有关器物“制作”(production)的知识与能力，因而是属于“技艺”(technique)的范畴。

诗歌既是属于技艺的成品，就有一定可以分析拆解的元素或成分，以及因之而来的制作的法则或规格，因而在客观上是一种可以教授与学习的知识。

本此，亚理斯多德认为，所谓“技艺”是呈现人类活动的一种主要形态：“制作是有意的并且是建立在知识上的”，而其目的则在于产制有别于自然对象的人为作品，因此留下了可见的成品。譬如一幅画、一座雕像，甚或是营造一张桌子、一栋房屋。因此，“技艺”在某方面说来是与“自然”处于对立的位置，具有了“人为造作”的特质。诗人则是事件或情节的编织者，不但制造了一个可能为真的世界，而且也是一位“巧匠”(craftsman)，他拥有一种理性可以完全驾驭的技术，并且也可以据以教人。若把诗人视为艺术家，艺术家的才能也是基于知识和一种对于制作法则的熟悉。而这种知识，因为它是制作的基础，亚理斯多德也把它称为“艺术”(详蔡英俊《中国古典诗论中语言与意义的论题》，第一章第二节及第三章第四节。学生书局，2001 年)。

依这样的认定来说，诗就不是“诗有别才，非关学也”的。恰好相反，诗乃技术。具有理性知识、法则与技术，便可以将它制造出来。诗人也者，则是精娴此种知识技术之人。

罗马时期，贺拉斯继续发挥这个传统，著有《诗艺》，强调理性、节制、下苦功、不放纵，而且要有正确的思想，诗作才能给人乐趣和益处。他虽然说：“有人问：写一首好诗，是靠天才呢，还是靠艺术？我的看法是：苦学而没有丰富的天才、有天才而没有训练，都归无用。两者应该相互为用，相互结合”。但实质上他是强调学力而反对以天才为诗作之主要动力。

因此他说：“由于德谟克利特相信天才比可怜的艺术要强得多，把头脑健全的诗人排除在赫利孔(诗神所居之山)以外，因此就有好大一部分诗人竟然连指甲也不愿意剪了、胡须也不愿意剃了，流连于

人迹不到之处，回避着公共浴场。假如他不肯把他那三副安提库位(治精神病之药物)药剂都治不好的脑袋交给理发匠里奇努斯，那他永远是不会蒙上诗人的尊荣和头衔的！咳，我的运气真不好，春天来了，我的肝气消了，否则我就可以写一首谁都不能比拟的好诗(来讽刺这些所谓的天才诗人)。但是，这又何必呢？”

其说对所谓天才诗人及天才说，可云轻藐至极，后世古典主义文论家往往奉其说以为远祖，实非无故。

但是，在希腊罗马这种重学轻才的传统中，其实仍不乏以才论诗的。例如贺拉斯所指的德谟克利特(Democritus)，便是其中之一。此公乃公元前五世纪希腊哲学家，主张只须天才即能成为诗人，无庸苦学。据贺拉斯的描述，其说显然也颇有嗣音。到了十六世纪，英国诗人锡德尼(Sir Philip Sidney，1554~1586)在《为诗辩护》一文中说道“希腊人称诗人为 Poieten，而这名字，因为是最优美的，已经流行于别的语言中了。这是从 Poiein 这字来的，它的意思是‘制造(to make)’”。然而，实际讨论到“制造”一词的内容与作用时，锡德尼却把立论的重心转而引申为“创新(to invent)”，强调诗人在作品中所显现的“创意”(invention)：

> 没有一种传授给人类的技艺不是以大自然的作品为其主要对象。没有大自然，它们就不存在，…… 只有诗人，不屑为这种顺服于大自然的行动所束缚，而为自己的创新气魄所鼓舞，并且就在其造出比自然所产生的更好的事物中，或者完全崭新的、自然中所从来没有的形象中，如那些英雄、半神、独眼巨人、怪兽、复仇女神等等，实际上产制了另一种自然。因而他与自然携手并进，不局限于它的赐予所许可的狭窄范围，而自由地在自己才智的运行范围内游行。

在“创新”的脉络中，诗人由完美的专业技艺的制造者，一跃而成为与造物神同位的创造者。在诗作中，诗人“以神的气息产生了远远超过自然所作出的东西”。而整个创作活动，则被视为他以本身之才智自由进行。

此说不但强调了诗“创作”的“创意”成分，重视诗人异乎常人的

创造力，也暗示诗所构成的“第三自然”中含蕴着作者本人的主观情感意念或经验内涵。后来浪漫主义文学的许多元素，均肇于此。

也就是说，西方也仍有以才为主的文论，并不都以诗为技艺。

但总体说来，毕竟天才论并不受重视。到十六世纪中叶，“天才”一词才较广泛被使用，可是当时主要用来指称伟大的人（例如“新一代的创造者”），而非指罕见的能力。直到十七世纪下半叶，独特性才被视为天才一重要特征。天才这个概念，指涉创造性及特殊能力，也要至此时才较为确定。十九世纪中叶，天才又沾上了不少神秘感。故论者仍不普遍。要到十九世纪末，诗人特殊的创造能力及其创造性质才引起了心理学家的注意。

英国学者高尔顿《遗传的天才》(1870年出版)之后，弗洛伊德对天才的研究最为重要。弗洛伊德的研究中，除了为众人所熟知的性压抑、潜意识等之外，对诗人创造力之研究亦为一重点。他在《创作家与白日梦》一文中说道：“我们这些外行人一直怀着强烈的好奇心，想知道那种怪人（即创作家）的素材是从那里来的，他又是怎样利用这些材料来使我们产生了如此深刻的印象，而且激发起我们的情感”。因此他展开了研究。研究的结果，是说作家乃是因愿望未获满足而有所幻想，做着白日梦的人。他们不断以自我为中心，创造出许多故事。这些故事包含新近诱发性事件及往事之回忆，以分裂变形的方式呈现出来。

对于弗洛伊德的研究，其徒弟荣格评论道：“富于创造性的人是一个谜，我们尽管力图予以解答，到头来却总是徒劳无益。尽管如此，这一事实却不能阻止现代心理学一次又一次地回到艺术家及其创造的问题。弗洛伊德认为，在他由艺术家的个人经历推论艺术作品的过程中，他已找到一把开启奥秘的钥匙”，“首先它引起了相当多人的注意。其次，这是唯一为人所共知的尝试，这种尝试旨在对幻觉素材的来源作‘科学的’解释或形成一种理论，用来说明隐藏在这种奇怪的艺术创作模式之下的心理过程”。

但荣格对其说并不赞成，他认为弗洛伊德把艺术作品当成是可以从作家精神压抑角度来分析之物，创作类如神经症，未必妥当。其

次，仅从作家个人心理状态及生活史去找答案也不对："作品中个人的东西越多，也就越不成其为艺术。艺术作品的本质在于它超越了个人生活领域而以艺术家的心灵向全人类的心灵说话。个人色彩在艺术中是一种局限，甚至是一种罪孽。仅仅属于或主要属于个人的'艺术'，的确只应该被当作神经症看待。弗洛伊德学派认为：'艺术家无一例外地都是自恋倾向者，也就是说是一些发育不全的、具有童年和自恋品质的人。'这一观点或许有几分道理。然而也只有当涉及'作为个人的艺术家'时，这种说法才能成立。对于'作为艺术家的个人'，这种说法则毫不相干。在他作为艺术家的才能中，他既不自恋，也不恋他，不具备任何意义上的爱欲。他是客观的、无个性的(甚至是非人的)"。

所谓诗人是客观的、无个性的，是说诗人所写的并不只代表他自己，更代表民族、人类。那些真正能撼动每一位读者的，并非作者个人之经验、幻觉、白日梦，而是整个民族或人类的集体无意识，"那种幻觉中显现的东西也就是集体无意识。我们所说的集体无意识，是指由各种遗传力量形成的一定的心理倾向，意识即从这种心理倾向中发展而来"，"诗人的创造力来源于他的原始经验，这种经验深不可测，因此需要借助神话想像来赋予它形式。原始经验本身并不提供词汇或意象，因为它'仿佛是在黑暗中从镜子里'看见的幻象"。

荣格之后，心理学界对此赓续有所探讨，渐成一专门领域，详见艾伯特(R.S.Alben)主编《天才和杰出成就》(1988，浙江人民出版社，方展画、顾建民等译。但此书未论及荣格)一书之介绍。

弗洛伊德与荣格，刚好显示了西方两种天才观。弗洛依德把天才看成是人的病态，谓如珍珠是蚌的病疣，呼应着早期希腊某些观念，例如亚里士多德即说："没有颠狂就没有伟大天才"。荣格把天才看做可以显示集体无意识的人，为人们示现神秘与命运，则是呼应了早期巫人的传统。天才被视为神赐的能力，他像个容器或工具，神秘借着他而彰显示现予人。

巴尔扎克《论艺术家》所云："艺术家就是这样的人：他是某种专横的意志手中驯服的工具，他冥冥中服从着一个主子。别人以为他是

逍遥自在的，其实他是奴隶；别人以为他放浪不羁，一切都随兴之所至，其实他既无力量也无主见，他等于是个死了的人。他那庄严无比的权力和微不足道的生命本身是一种永恒的对照：他永远是神或永远是一具尸体”，殆即与荣格之说类似。所以荣格会说：“创造性冲动常常是如此专横，它吞噬艺术家的人性，无情地奴役他去完成他的作品，甚至不惜牺牲其健康和普通人所谓的幸福。孕育在艺术家心中的作品是一种自然力，……这种有生命的东西就叫做自主情结(autonomous complex)。……依靠其能量，它可以表现为对意识活动的单纯干扰，也可以表现为一种无上的权威，驯服自我(the ego)去完成自己的目的”。

无论是弗洛依德式或荣格式的天才论，都与我国主流天才观不同。弗洛依德把创作视为幻想白日梦、把诗人视如神经病，纵使是在我国攻击文人无行、有才无德之言论中也不曾如此说，因为它有贬抑天才之意。荣格之说，将天才神圣化。但这仿佛神祇，能创造出震撼人心作品的诗人，事实上亦只是偶然被无意识命令俘虏的人，神秘通过他来发言。那个力量是自主的，诗人却不是。亦即才在天而不在人。诗人至多像一名神灵降附的巫师而已。中国人也并不如此看，因为我们所说的天才既属天也属人。

西方之传统既重学而不重才，其论天才又仅如此，正可供我们比较分析，说明严羽所谓“诗有别才，非关学也”是什么意思。

用蔡英俊的话来讲。由“学习”与“技艺”诸观念衍生的诗学论述，不论是“制造”或“创造”的议题，其中心论点一方面肯定技术或技巧是来自于经验的累积与总结，因而是可以传授与学习的；而另一方面则以“作品”本身所呈示的自足的客观表现，或是创作活动本身所要求的知识与才能为考量的对象，而比较不涉及作家主观的情感意念或经验模式等相关的议题。在这种思考方式的制约下，以戏剧与叙述文类为主的西方文学传统，便倾向于探问作品的构成要素与构成方式。作品即是作家的才能所显现的对于作品的构成要素（即语言媒介、主题素材）的一种想像创造。而作品所描绘传写的世界，则是与外在真实的生活世界相互平行。前者即是后者的一种“仿真或再现”

(mimesis or representation)。然而,此一再现活动的性质,并不是如镜子一样只是如实映照日常生活世界的原形,而是以艺术的技巧编造出一个关于"更为可能的世界"的形象。如此,则作品自成一个独立客观的艺术世界,而所谓的"意义"也就得以客观具显于作品本身,并无涉于作家个人的主体情性或身世遭遇。

相较之下,我国以"诗言志"的抒情模式为创作表现主轴的中国古典论述传统,对于情感或心境——而不是行动或事件——的揭露与呈示,就显现为其基本的问题。情感或意向的活动虽然可以是来自于对行动或事件的观照与沉思,但它本身所能引生的各种官觉反应,并没有如动作或事件一样有可供观察摹写的具体外显的行为特征。因此如何掌握情感本身的特质自是一项难题。再者,情感本身与有关情感的体验之间又有性质上极大的差异度可说,因此诗歌创作活动所牵涉到的有关作家主体经验的各种议题,譬如个人意向与心境、自我的现时感(subjectivity and immediacy)与历史文化的认同,更是我国古典论述传统亟欲加以解说的重要问题(上引书,第一章)。

依前者,诗人必须掌握及表现的是情感本身的特质;依后者,整个创作活动中涉及的又是个人内在经验,则整个论述自然就会偏向于才。诗人的才性、才气、才情,显现其生命特质与独特感性模式,正是抒情诗主要灵魂所系。缺乏此种生命特质与独特感性模式,只能卖弄普遍性、理性、知识、文献典故、文字模套、技巧,当然就会被批评为下乘、无诗文创作之才、不应写诗。

在这种情况下,学只是第二义的,须有才再加以学力,而非无才者可藉学以成就。

同时,以才性为基底的学习论,也有不同的意义。

一者,有才的诗人,在表达其才情感性时,技艺当然也很重要,但这些技艺,是与其才相合的。特殊的才性,会有独特的表达方式、独特的技艺,故其技亦为才的一部分,往往被认为无法学习。例如李白诗,就往常被评论者描述为天才语,无可规仿。其他诗人,纵非如此毫无可学性,要学也能不纯从技艺上去讲求,而要从学习其特殊情感、生命形态上去学。

二者，特殊的技艺，被认为是创作者（实践主体）经过长期劳动操作的经验积累，具有不能透过理性思虑来分析、或经由程序步骤来规范的性质。诗论强调这些高超的手工艺技术的重点，不是要指明手工艺所能展示的极尽心思或精湛的技巧，也不是要称说如何能借操作规范而加以客观化为标准的工艺制造过程。相反的，这些高超的诗艺技术反映了实践或创作主体能因任自然、专心致志，甚至无所用心的一种精神境界，也就是庄子《养生主》中庖丁所倡言的“进乎技”的“道”的境界。亦即“以天合天”。若要学得这些高超的技艺，也须技进于道才能办得到。

这样论学，学的意义便转换了。教人学而其实不可学，无具体操作规范、无客观化准则、无知识理性方法，只能是尽其才性或提升生命境界两种路数。所谓：“汝果欲学诗，功夫在诗外”（陆放翁，《示子聿诗》）。南宋流行的一批学诗诗，也把它称为“学至无学”，如赵章泉诗：“问诗端合如何作，待欲学耶无用学？今一秃翁曾总角，学竟无方作无略……”（《诗人玉屑·卷一》），即属此类。

严羽说：“非多读书多穷理则不能极其至”，指的就是透过读书穷理以提升生命内涵（功夫在诗外），才能让诗作得更好之意。

八、以才为本的抒情创作

以抒情为主要创作表现的古典论述，是如此与西方以叙事模式为创作主轴的论述不同，确是饶富意味的对比。以抒情模式为创作主轴的论述，会特别强调才。才子之才华主要也表现在诗创作上。所谓才子，唐代以后更以指诗人为主，正显示抒情创作与才的关系。

历来诗论，天才之说不断，如《诗品》云：李陵“有殊才”、陆机“才高辞赡”、“陆才如海，潘才如江”、谢灵运“兴多才高”等等。甚且时有神化天才之事，《诗品》载：

> 初，钱唐杜明师夜梦东南有人来入其馆，是夕即（谢）灵运生于会稽。旬日而谢玄亡。其家以子孙难得，送灵运于社

治养之，十五方还都，故小名客儿。

是则谢灵运的诞生，即有异事，无怪乎其有异才。同书又载：

《谢氏家录》云：康乐每对惠连，辄得佳语。后在永嘉西堂，思诗竟日不就，寤寐忽见惠连，即成“池塘生春草”。故常云：“此语有神助，非吾语也”。

又载：

初，(江)淹罢宣城郡，遂宿冶亭。梦一美丈夫，自称郭璞，谓淹曰：“吾有笔，在卿处多年矣，可以见还”。淹探怀中，得五色笔，以授之。尔后为诗，不复成语，故世传江淹才尽。(《南史》卷五十九《江淹传》更载有张景阳向江淹索锦之说。)

诸如此类传说，此后一直不绝。且天才的指涉，并不仅指诗人。以抒情模式为创作主轴的传统，固然以诗为典型为核心，可是因整个文学创作均属于这个模式，故对所有文学创作的评述，也都可以以才来指明。刘勰《文心雕龙·才略篇》即是如此：

贾生(谊)俊发，故文洁而体清；长卿(司马相如)傲诞，故理侈而辞溢；子云(扬雄)沉寂，故志隐而味深；子政(刘向)简易，故趣昭而事博；孟坚(班固)雅懿，故裁密而思靡；平子(张衡)淹通，故虑周而藻密；仲宣(王粲)躁锐，故颖出而才果；公干(刘桢)气褊，故言壮而情骇；嗣宗(阮籍)俶傥，故响逸而调远；叔夜(嵇康)俊侠，故兴高而采烈；安仁(潘岳)轻敏，故锋发而韵流；士衡矜重，故情繁而辞隐；触类以推，表里必符。岂非自然之恒资，才气之大略哉！

作者才性如何，“故”文章如何如何。这种口吻，指明了才对文学表现具有决定性之影响。这个观点，自汉以来，也是论文者之基本观念。王逸《楚辞章句序》云：“智弥盛者其言博，才益多者其识远，屈原之词，诚博远矣”，就将屈原辞华之妙，推本于他的才智(才本来就常显为智力聪明，详前文)。班固论屈原，固然责其露才扬己，却也在《离骚序》中称赞他：“其文弘博丽雅，……虽非明智之器，可谓妙才者也”。此与后来刘勰《辨骚》云“渔父寄独往之才”，“不有屈原，岂见离骚，惊才风

逸，壮志烟高”者，评文手眼，殊无二致。

曹丕《典论·论文》说文体不同，“能之者偏也，唯通才能备其体。文以气为主，气之清浊有体，不可力强而致。……引气不齐，巧拙有素，虽在父兄，不能以移子弟”，讲的还是才。才能偏于某一方面，就只能在某一类文体上有所表现，而且表现得好不好(巧拙)，也依人之才气而定。才气属于天生，故学也学不来，虽在父兄，不能以移子弟。

曹植在政治上与曹丕敌对，论才却与阿兄无异，他批评：“以孔璋之才，不娴于辞赋”，又自谦：“丁敬礼尝作小文，使仆润饰之，仆自以才不过若人，辞不为也”。都把文章创作的根源力量归因于天才。

由这种才气论，才会发展出风骨说。刘勰《风骨篇》完全由曹丕论才气处衍申而来，谓：

> 魏文称“文以气为主，气之清浊有体，不可力强而致”。故其论孔融，则云“体气高妙”；论徐干，则云“时有齐气”；论刘桢，则云“有逸气”。公干亦云：“孔氏卓卓，信含异气，笔墨之性，殆不可胜”。并重气之旨也。翚翟备色，而翾翥百步，肌丰而力沉也；鹰隼乏采，而翰飞戾天，骨劲而气猛也。文章才力，有似于此。

依他看，文有风骨，方能“才锋峻立，符采克炳”。而风骨是本之才力的，钟嵘《诗品序》的用法也是如此。它说：永嘉至东晋，诗歌“皆平典似道德论，建安风力尽矣。先是，郭景纯用隽上之才，变创其体，刘越石仗清刚之气，赞成厥美”。建安的风力，就是刘勰所称道的风骨。这样的风骨，至晋，无人才可以继承发扬，须待郭璞刘琨始能振发。二人的才气，才是文学创新风格的依凭。厥后，“元嘉中，有谢灵运，才高词妙，富艳难踪，固已含跨刘郭，凌轹潘左”，新文风之发展，依然有待大天才的出现。

才，是创作的本源，辞采风骨均为才力之表现，妙才大才又足以导引文学史的发展。这样的讲法，有点天才决定论的气味，郭绍虞批评它：“强调了作家个别的才性，忽略了作品风格是作家的社会实践和艺术素养的结果，说法就不够全面”(《中国历代文论选·典论·论文·说明》)，倒也不错。但这岂不正显示了抒情论述的特点吗？

文学，恰如《南齐书·文学传论》所说："文章者，盖情性之风标，神明之律吕也。蕴思含毫，游心内运，放言落纸，气韵天成。莫不禀以生灵，迁以爱嗜，……各任怀抱，共为权衡"。对于这些论者来说，文学不被解释为经济发展的上层建筑，也不是社会生活的反映，亦无庸再现客观世界，更不是文字艺术品的制作，它只是人情性的表现，所谓"情性之风标，神明之律吕"。因此，创作乃"各任怀抱"之事。其气韵禀于天生之才分才性，天才当然就被认为是有决定性的力量。文学史的演变，也被解释成是天才大作家的创造。像钟嵘说："方今皇帝资生知之上才，体沉郁之幽思，文丽日月，赏究天人，昔在贵游，已为称首。况八纮既奄，风靡云蒸，抱玉者联肩，握珠者踵武。固以瞰汉魏而不顾，吞晋宋于胸中"。虽是对皇帝的阿谀，可是评述方法与论谢灵运也没什么不同。此外，关于文学创作，他又说：

> 至乎吟咏情性，亦何贵于用事？"思君如流水"，既是即目；"高台多悲风"，亦惟所见；"清晨登陇首"，羌无故实；"明月照积雪"，讵出经、史？观古今胜语，多非补假，皆由直寻。颜延、谢庄，尤为繁密，于时化之。故大明、泰始中，文章殆同书钞。近任昉、王元长等，词不贵奇，竞须新事。尔来作者，寖以成俗。遂乃句无虚语，语无虚字，拘挛补衲，蠹文已甚。但自然英旨，罕值其人。词既失高，则宜加事义，虽谢天才，且表学问，亦一理乎！

在抒情的原则下，表现自己，所谓吟咏情性，才是文学之要务。只有在才分不够时，方用事义学问来补强。本此观点以论诗，好诗人当然就都只能是才子而非学者了。他说他所编的《诗品》，网罗古今，凡百二十人，凡被收录的，都是才子："预此宗流者，便称才子"，就是这个道理。

后世辑录诗人诗集，往往径名才子传，即肇于此。如辛文房《唐才子传》、金圣叹《选批唐才子诗》之类，都是。钟嵘《诗品》其实也就是一部才子传。萧统所编《文选》，则是另一部，其序云："历观文囿，泛览辞林，……自姬汉以来，眇焉悠邈。……词人才子，则名溢于缥囊，……自非略其芜秽，集其清英，盖欲兼功，太半难矣"，语气中显然认为自

己所选的，才足以称为真才子。至唐，殷璠编《河岳英灵集》，序云："璠虽不敏，窃尝好事，常愿删略群才，赞圣朝之美"，意亦相同。

诗人文人被称为才子，表明了诗人最主要的品质与条件就是有才，故颜之推告诫子弟："必乏天才，勿强操笔"（《颜氏家训·文章篇》）。唐柳冕也说："文之无穷，而人之才有限。苟力不足者，强而为文则蹶，强而为气则竭，强而为智则拙"（《答衢州郑使君论文书》）。柳宗元讲得更简径直截："作于圣，故曰经。述于才，故曰文"（《杨评事文集后序》）。

不过，古文运动时期论文本于才，有一点与汉魏六朝时期不同。汉魏六朝论才，均就才性说，故称天才，指天生的才能，柳冕则提出"养才说"。

《唐文粹》卷八四引柳氏《答杨中丞论文书》云："来书论文，尽养才之道，作者之气，推而行之可以复圣人之教，见天地之心，甚善。嗟呼！天地养才，而万物生焉。圣人养才，而文章生焉。风俗养才，而志气生焉。故才多而养之，可以鼓天下之气。……嗟呼！天下之才少久矣，文章之气衰甚矣，风俗之不养才病矣，才少而气衰使然也。……故无病则气生，气生则才勇，才勇则文壮，文壮然后可以鼓天下之动。此养才之道也"。文章要好，须要养才。这个才，当然仍是天生之才性，但却能透过养而使之勇壮。这个观念，直接引发了韩愈的养气说。

韩愈《答李翊书》谈到写文章（立言）须要"养其根而俟其实"，又说"不可不养也"，养什么呢？他说："气，水也。言，浮物也。水大而物之浮者大小毕浮，气之与言犹是也，气盛则言之短长与声之高下者皆宜"。这个养气论，一般论古文运动者都会注意到它与孟子知言养气说之关联，却罕有人明白它是由养才说转出。用柳冕的话来讲，才少则气衰，故欲令气盛，便须养才。养才与养气的概念是一样的。

可是，才既已养，其才便非天生之才。古文运动以后，论文渐重学养而不贵才情，正由此转关。才学之辨，此后乃亦越来越趋激烈。

但诗之"本色"仍被界定为抒情的，吟咏情性仍是诗的基本性质。且不只诗如此，就连戏曲小说等叙事文类亦是如此。清人徐爔（1736~1805）《写心杂剧·序》云：

写心剧者，原以写我心也。心有所触则有所感，有所感则必有所言，言之不足，则手之舞之足之蹈之而不能自已者，此余剧之所由作也。且子以为是真耶？是剧耶？是剧者皆真耶？是真者皆剧耶？

许多戏曲小说均如是。非叙写外在客观世界或事件，而是描写内心所触所感。抒情照镜、顾影自怜，如廖燕（1644~1705）《二十七松堂集·自序》所说："笔代舌、墨代泪、字代语言、而笺纸代影照，如我立前而与之言而文著焉。则书者以我告我之谓也。且吾将谁告？蒙蒙者皆是矣，皋皋者皆是矣。虽孔子犹不能告之七十二国，况此下者乎？退而自告之六经之孔子而后可焉，则千古著书之标也。故舌可笔矣，泪可墨矣，语言可字矣，而影照可笺纸矣。而我不书乎，而书不我乎？以我告我，宜听之而信且传也"。以我告我，成为抒情的声音。

这样的戏曲小说，有不少本来就是才人炫才，或伤其才命不偶而作，如顾森（1730~1805）《回春梦》自序云："《回春梦》何由而作也？伤余生平之命蹇也。……考余一生之遭际，不知者必以为短行险毒，故报应之若此也。然余自问生平，实无纤芥之恶。此无他，天也，命也！天命既定，即有盖世才、拔山力，奚能挽回？"这样的口气与论调，在我国叙事文类中，其实时时可见；甚至整个才子佳人类小说也大抵可归因于此。而也由于这个原因，小说戏曲等叙事文类也同样可被称为才子书，像金圣叹把《史记》、《水浒》、《庄子》、《西厢》与杜诗并称为才子书那样。

九、重文才的社会与制度

天才论历久不衰，成为讨论文学的基本观念，除了可从我国文学的性质以抒情模式为主轴的古典论述传统来观察之外，我们也不要忘了社会文化的原因。

在我们的社会文化中，讨论到一个人，通常要看他"人才如何"。民间之中，到现在仍常在女儿准备许配人家时问：对方人才如何？整

个人物品评，就是人才论。国家用人，称为举才用才；公司机关聘雇员工，叫做征才。派任工作，讲究适才适所；大才小用，则令人感叹。这些，无不表现了这个社会喜欢以才论人。

早在《周礼·天官·大宰》中就提到举贤才之事："三曰进贤，四曰使能"，郑注："贤，有善行也。能，多才艺也"。郑玄把才能与德行分开，是东汉人的观点，古代可不如此；故"举贤才"之说，见于《论语》。贤才，就是好人才之意。至汉乃有"秀才"之举。《汉书·武帝纪》载元封五年帝以文武名臣欲尽，诏"令州郡察吏民有茂才异等，可为将相及使绝国者"。此即秀才成为察举一科的开端。

茂才就是秀才，指优秀的人才。后汉为避光武帝讳，改称茂才。写于东汉的《汉书》遂也称此为茂才。至魏，才又改回来称为秀才。

皇帝举秀才之外，宰相府每年也从府吏中举一人为秀才（卫宏《汉旧仪》："元狩六年，丞相吏员三百八十人，岁举秀才一人"），至东汉则三公每年均举茂才一人。但秀才在初期大约只是选拔优秀人才之意，非一科，而是选来后再经过考试或试用程序才授予适应之职务，如《汉旧仪》所载：

> 刺吏举民有茂材，移名丞相，丞相考召。取明经一科、明律命一科、能治剧一科，各一人。诏选谏大夫、议郎、博士，诸侯王傅、仆射、郎中令，取明经。选近尉正、监、平案章，取明律令。选能治剧长安三辅令，取治剧。皆试守，小冠，满岁为真，以次迁。奉引则大冠。

后世明经等等与秀才有时是分列的两科，此时则是选送秀才，经过考试后，分为明经、明律令、能治剧之科，各有任官及仪制之规定。这是西汉成帝时期的情况，秀才由刺史举选。

到东汉，秀才举选已经下降到乡里了。由乡里选报，人数自然增多。而且秀才的涵义也有所改变。前文曾说东汉人把贤与能分开，才与德成为两个人才选举标准，反映在制度上，就是秀才与孝廉并列。孝廉设科，始于汉武帝元光元年，但与秀才并列，实在东汉（虽然秀才地位仍然较高）。

据《后汉书·章帝纪》说："乡举里达，必累功劳。今刺史守相不明

真伪，茂才、孝廉岁以百数，既非能显，而当授之政事，……敷奏以言，则文章可采；明试以功，则政有异迹”。可见当时对这些人才的普遍看法，一是要有文采，再则要能办政事。

对于这个要求，孝廉颇以为苦，故后来一直反对“孝廉杂揉，试之以文”的规定，但都不成功。魏黄初年间，“三府议，举孝廉本以德行，不复限以试经”（三国志·魏志·华歆传），也未成功。甚且，《东汉会要》卷二十六孝廉条说：“西都只从郡国举奏，未有试文之事。至东都则诸生试家法、文吏课笺奏，无异于后世科举之法矣”。对人才登进，越来越重视“考文”的步骤，乃是一种趋势。孝廉一科固然避不开这个趋势，整个人才登庸选拔之制，亦是朝以文取人的路子在走。

这时的文，当然不是辞章之美，而是经典文献知识（所谓博学于文）和律令笺奏等公文书写作。但即使是公文书，写得好，不也同样是文学作品吗？我们看《文选》所录章表奏议笺启铭诔，何可胜数？《文心雕龙》所载文体，又有多少本来就是公文书？一旦朝廷选举人才讲究“敷奏以言，则文章可采”，整个考选制度就必然朝文学化发展。汉朝当时，便已有此征象，其后的发展，当然也不断证明了这一点。

东汉顺帝阳嘉元年一月，正式确定了孝廉考试制度，孝廉要“诸生通章句，文吏能笺奏”。笺、奏，《文心雕龙》均列入《书记篇》，说：“迄至后汉，稍有名品，公府奏记，而郡将奏笺”。后世科举程文之制，此乃滥觞。德行孝义，渐渐就排除在人才选用的标准之外了。论人才，只重才，而又以文来论断人是否有才。秀才，至晋太康年间，也开始要考，考对策。对策，主要是问政策，秀才可以尽言，也就是《文心雕龙·议对篇》所论之体。此等对策，固然可说乃“立意为宗，非以能文为本”，但为了对策能在考试中获隽，文章必然要写得好。考试制度间接刺激了文章辞采的发展，非初始创设此制度者所能逆料。何况，还有专考文学的项目呢？东汉灵帝好文，设鸿都门学，引能为辞赋尺牍者居之，又令于盛化门考试，录取后授官。这就是专门考辞采的了。此制虽未长期沿续下来，可是秀才策问，在六朝骈藻大盛期间，事实上已与辞赋无异矣（见下文）。

秀才之举选，由汉至六朝，大抵如此。而在六朝，同时应注意的还

有“才地”之问题。

六朝是门第社会，人才之标准，除了汉代重视的才与德之外，尚有门第。德的标准逐渐淡化后，才与地即成为两项最重要的标准。史载王僧达“自负才地，一二年间便望宰相”；王融“自恃人地，三十内望为公辅”；王珣欲得西镇，“自计才地，并应在己”；张绪谓王俭“人地兼美，宜转秘书丞”；蔡凝说“黄散之职，故须人门兼美”；北齐阳休之“多识故事，谙悉氏族，凡所选用，莫不才地俱允”；王蕴为吏部郎，“一官缺，求者十辈，蕴连状呈宰录曰：某人有地，某人有才。不得者甘心无怨”，凡此等等，俱见才指人才、地指地望门第，两者同为新的时代擢拔人才之标准。有其中之一便足以获得高位，若才地俱美、人门两兼，当然就更完美了。

正因为才仍是六朝世族门第社会中一项社会共许的人才标准。寒门子弟方有上升之机会，否则六朝就会完全变成印度种姓制度那样的闭锁型社会。梁武帝天监八年有诏曰：“虽复牛监羊肆、寒口后门，并随才试吏，勿有遗隔”。《通典》卷十四（“选举二”）亦称梁代选官“无复膏粱寒素之隔”。宋代，则《宋书·孝武帝纪》说孝建二年有诏：“犯辜之门尚有存者，子弟可随才署吏”，犯罪人家的子弟，若有才，也还是可有仕路的。这类事例，固然还不及高门第子弟进仕者之多，但一线生机，即在于此。

此时，孝廉已由齐梁时之甚少，渐至于被明经取代而消失了。世族本以经学礼法传家，故明经科之崛起，并不令人意外。秀才则越来越偏重文采。《初学记》卷二十，梁《仪贤堂监策秀才联句》云：“雄州试异等，扬廷乃专对，硕学类括羽，奇文若锦缋”，足见其一斑。凡举秀才者，多为著名文人，如江淹、孔稚圭、任昉、王融、丘迟、钟嵘、王褒、何逊都是。

北方讲门第亦如南朝，但同样有主张改变品评标准，只以才举人的。《魏书·韩显宗传》云韩民于太和中上书谓：“夫门望者，是其父祖之遗烈，亦何益于皇家？益于时者，贤才而已”。这就是重才而轻地。

北朝文学不如南方之盛，所举秀才仍以门第之士为主，可是考试时考的却也是文学辞章。故《魏书·崔亮传》说：“朝廷贡秀才只求其

文，不取其理”。此与南方取秀才“乃雕虫小道，非关理功得失”，并无太大差别。《文心雕龙·议对篇》说汉代贤良对策多“信有征”、“事理明”、“事切而情举”、“辞以治宣，不为文作”；“魏晋以来，稍务文丽，以文纪实，所失已多”，可谓实录。《北齐书·儒林刘昼传》记刘氏“河清初，还冀州，举秀才入京，考第不第，乃恨不学属文”，更是把当时秀才策试的真相泄露无遗了。

到了隋朝，力矫其弊，诏禁文辞浮华。可是一旦考起秀才来，依然考究文采。

《北史·杜正玄传》云：“隋开皇十五年，举秀才。……手题使拟司马相如《上林赋》、王褒《圣主得贤臣颂》、班固《燕然山铭》、张载《剑阁铭》《白鹦鹉赋》。……并立成，文不加点”。这就是秀才策问之外，“加试杂文”的起源。所加者的，全是辞赋文采。此与北齐时马敬德去考秀才，考官认为“举秀才例取文士，州将以其纯儒，无意推荐”（《北齐书·儒林传》）相较，文士化、文学化毋宁是更严重的。

因此，综合来看，我国人才之擢拔，政府本以察举，后渐成为科举。察举在于选拔推荐，科举则赖考试。选拔推荐，可征行谊，考试则唯据文章。正式科举，确定于隋唐，但那是由汉代逐渐发展而成的，一步步朝文书化、考试化发展。故制度是由察举到科举，方法是由选举到考试，标准是由“德行与才能”到“经学与才能”，再到“才能”。才能的评断，早期以办政事、撰章奏为主，后来只以擅文章为贵。经术学养，后亦越来越不重要，明经一科，至唐地位渐衰。一切才华学养，遂都只表见于文章之中。《宋史·选举志》说：“张方平知贡举，言：文章之变与政通。今设科选才，专取辞艺。士唯道艺积于中，英华发于外。然则以文取士，所以叩诸外而质其中之蕴也”，就表现了这种现实与信念。

在这个社会中，人才观当然就只是文才观。选考人才，只重其才；才又只由文上见之。文与才乃因此而是一而二、二而一的事。论文学，以才为创作之基本条件，与这个社会文化因素是分不开的。

文才论的历史

一、由才入学：魏晋南北朝

曹丕《典论·论文》常被推崇为第一篇文学批评文献，这倒不是说本文以前即无文学之评论，而是它题目就叫“论文”。

这篇文章有两个重点，一是从才气的观点说“文以气为主，气之清浊有体，不可力强而致”。故文章既本于才气，则每个人才气不同，各有其所擅长之文体，不能兼擅，因此也不可以文人相轻，“各以所长，相轻所短”。二是说文章的价值可以超越时间的局限，成就不朽。其中第一个重点还带出了一个文体风格与作者才气相符的问题，所谓：“奏议宜雅，书论宜理，铭诔尚实，诗赋欲丽，此四科不同，故能之者偏也，唯通才能

备其体"。

通才,是超越一般人的大才。曹丕及他周边或他所评论的文人,对人才都有这种大小之分判。例如孔融《论盛孝章书》云:"昭王筑台以尊郭隗,隗虽小才而逢大遇",陈琳《为曹洪与文帝书》云:"察兹地势,谓为中才处之,殆难仓卒"。人才分为大中小三等,事实上也是《汉书?古今人表》以来即有的惯例,甚且更早,司马迁《报任少卿书》便已说过:"夫中才之人,事有关于宦竖者,莫不伤气"。可见此乃建安诸子沿袭自西汉以来的观念和语词。

据曹丕曹植看,王粲、徐干、应玚、陈琳、孔融、刘桢都只是中才,只能在某一文体上有所表现,并非通才大手笔。故曹丕《与吴质书》:"公干有逸气,但未遒耳""仲宣续自善于辞赋,惜其体弱,不足以起文",曹植《与杨德祖书》也说:"以孔璋之才,不娴于辞赋"。

这批人,自己也常认为是才华有限,例如吴质《答东阿王书》说自己:"虽恃平原养士之懿,愧无毛遂耀颖之才",应玚《与满公琰书》说自己:"幸顽才见诚知己",又《与侍郎曹长思书》说自己:"才劣仲舒,无下帷之思"。但这些,应该都只是应世的谦辞。自居顽劣,而推崇曹丕:"虽年齐萧王,才实百之"(吴质《答魏太子笺》);称誉曹植:"君侯体高世之才,秉青萍干将之器,此乃天然异禀,非钻仰者所庶几也"(陈琳《答东阿王笺》)。凡兹云云,当然有其老于世故的发言情境及心理因素,不可当真。但由他们的言说来看,以才论人并论文,乃当时通用之方式。不但《典论·论文》如此,曹植《与杨德祖书》云"今世作者,可略而言",也是论文,而《典略》就说它是:"与修书论诸才人优劣"。可见曹丕论文,由人之才气高下为说,殊非偶然。

人才高下,用应玚的话来说,即是"圣贤殊品,优劣异姿"(《与广川长岑文瑜书》)。通才大才,能备诸体。其余中才下才,就只能依其才性之偏,各得其一体之善。这时,才性不只有高下那种竖的分级,也有平列的才性不同,一如刘邵《人物志》把才性分为金木水火土那样,有横的分类。文体之分,则恰好跟才性的分类是相符的。这个讲法,便开启了此后文章风格与作者才气合一的论述路向,影响深远。

陆机《文赋》依然是以才论文,因此一开口就是:"余每观才士之

所作,窃有以得其用心”。只不过,他不同于曹丕。曹丕认为文本于才,才气不齐,虽在父兄不可以移子弟,故文章写作,纯由天赋。陆机则偏要讲出才士作文时用心的所在,示人以轨则。虽然如此,他仍觉得文学创作有可说明的部分,也有毕竟讲不清楚的部分:“若夫随手之变,良难以辞逮,盖所能言者,具于此云”。

陆机的态度,是文学批评的一个转折。从才气论的角度说,文本于才,才气由于天资,既不可移易也不可传授。如此论文,文就不可能成为一套学问。陆机的做法,就是要在不可捉摸的才气创作论底下,找出一些法则与规律,让人可以依循,所以他说:“普辞条与文律,良余膺之所服”,“俯贻则于来叶,仰观象乎古人”。

这是由才入学的路子。但才气论的底子并没有丢掉,因此他仍称文人为才士,仍指出文章写作乃是“辞程才以效技”的事。程才效技,就是要人依自己的才性去写作。这样论创作,作者就须一方面搞清楚自己才性为何,一方面了解文之技艺为何。

《典论·论文》中论及文体,原本都是自才性说的,某某才性者,适合某种文体。但文体既有其风格特征及写作规范,它就有其客观性,“书论宜理,铭诔尚实”,遂被视为一客观之规式。陆机《文赋》扩大了这种对文体的规定,云:“诗缘情而绮靡,赋体物而浏亮,碑披文以相质,诔缠绵而凄怆,铭博约而温润,箴顿挫而清壮,颂优游以彬蔚,论精微而朗畅,奏平彻而闲雅,说炜烨而谲狂”。凡论十种文体。这便又大大发展了辨体之风。

辨体,往往只就某一文体说其规定,而不太管个人才性的问题。不是说什么样的人才适合什么样的文体,而是说:不论才性为何,只要作这个文体,就须守该体之规范;否则就干脆勿作。若你觉得才性无法配合或依循此一规范,你便只好避开。曹丕论文时,对文体其实已有此意,晋代文论则推本此意,继续扩大去谈文体,而且偏于“就论文体”而不甚讨论才性如何与文体相配合的问题。

如挚虞《文章流别论》、李充《翰林论》,均属此类。挚虞之书,乃分体辑文,具有总集的性质。李著类聚群分,亦以文体为别。其举名作为例,正是为了示人以规矩,如“表宜以远大为本,不以华藻为先,若曹

子建之表，可谓成文矣”（御览·卷五九四引）“论贵允理，不求支离，若嵇康之论，文矣”（卷五九五引）之类，皆可见其宗旨。

此均属于客观批评之路数，作者才性问题反而被摆到一边，不再讨论。由才性论带出来的文体论，寖假而成为才性论的对立物，自成一格，要求人“敛才就范”了。

宋齐梁陈，此风续有发展，如宋傅亮《续文章志》、宋明帝《晋江左文章志》、宋丘渊之《文章录》《别集录》、齐丘灵鞠《江左文章录序》、梁沈约《宋世文章志》、梁任昉《文章缘起》、梁萧统《文选》等，俱属此类，就谈文体，选文示例，颇绍挚虞李充之绪。而沈约四声八病之说，强调“工拙之数，如有可言”（《宋书·谢灵运传论》）“不可增减”（《南史·陆厥传》），更是客观规矩的揭明。清吴镇作《八病说》，自序云沈约此举“专以绳律，使之声调和谐”，可谓恰符其旨。

可是，在此同时，才性论也同样仍在滋长中。文人，原本就被称为是才士。而凡体认到“为文须才”这一点的人，就都不可能只从文体上论文章。如葛洪极推崇陆机兄弟之才，希望大家能续成其业：“陆平原作子书未成，……今才士何不赞成陆公子书？”（《御览·六〇二引》）故其论文云：“属笔之家，亦各有病。其深者则患乎譬烦言冗。……其浅者则患乎妍而无据，证援不给，皮肤鲜泽而骨鲠迴弱也”（《抱朴子?辞意篇》）。这看起来像是针对辞意表现上的批评，可是骨髓之弱，实由才情。此类评论者论文，便不会仅从文体上说，而会比较强调内在的才性与修养。如虞溥《厉学篇》说：“含章舒播，挥翰流离，称述世务，探赜究奇，使扬班韬笔、仲舒结舌，亦惟才所居，固无常人也”，强调写文章的并非凡人，须是才子，故为文者须先修养内在：“夫工人之染，先修其质，后事其色。质修色积，而染工毕矣”（《晋书·本传》）。这种励学修质的观念，固然尚未能辨析天才与后天学习的差异，但明显地非客观批评一路。

此后，如梁萧子显《南齐书·文学传论》说：“若陈思代马群章，王粲飞鸾诸制，四言之美，前超后绝。少卿离辞，五言才骨，难与争鹜”，梁元帝《金楼子·立言篇》说：“谢玄晖始见贫小，然而天才命性，过足以补尤。任彦升甲部缺如，才长笔翰，善缉流略，遂有龙门之名，斯亦

一时之盛”，简文帝《答湘东王书》说：“又时有效谢康乐裴鸿胪文者，亦颇有感焉。何者？谢客吐言天拔，出于自然，时有不拘，是其糟粕。裴氏乃是良史之才，了无篇什之美。是为学谢则不获其精华，但得其冗长。师裴则蔑绝其所长，惟得其所短。谢故巧不可阶，裴亦质不宜慕”，比葛洪虞溥更为重视才性。以才为决定性因素，认为天才无可追蹑，也无法学习。人之才性，又各有所偏，如裴子野就偏于史而不娴于文。

此说与主张寻找客观的、可依循、可学习的文体规范及写作绳律者，当然会针锋相对。因此，沈约提倡四声八病，陆厥便反驳道：“人之思，迟速天悬。一家之文，工拙壤隔。何独宫商律吕，必责其如一耶？”文体与才性两者兼顾，而想在理论上做一调和的，是刘勰的《文心雕龙》。

《文心雕龙》上半部，除原道、征圣、宗经、正纬、辨骚外，均谈文体。而且，考之《序志篇》可知，该书之所以名为“雕龙”者，是因：“古来文章，以雕褥成体”；其所以宗经征圣者，则是因：“去圣久远，文体解散，辞人爱奇，言贵浮诡”，故他特申：“周书论辞，贵乎体要；尼父陈训，恶夫异端。辞训之异，宜体于要”。文体在其思考中，实居核心地位。每一体有一体之要点、要则，不应诡畔，所以上篇囿别区分，就各体以说之，明诸体之要。

下部《体性篇》所说之体，则与上部所谓文体不同，乃指与才性结合后所显示的“体式”风格。所以文章一开始就从“才有庸俊，气有刚柔，学有浅深，习有雅郑”而形成不同的体式讲起，然后说：“辞理庸俊，莫能翻其才；风趣刚柔，宁或改其气？……体式雅郑，鲜有反其习，各师成心，其异如面”。

这些体式，他归纳为八：“若总其归途，则数穷八体，一曰典雅，二曰远奥，三曰精约，四曰显附，五曰繁褥，六曰壮丽，七曰新奇，八曰轻靡”。再总结说道：“八体屡迁，功以学成，才力居中，降自血气”，故文人才性不同，文章表现就不一样。

这体式之体，与文体之体，并非同一件事。文体，如诗、乐府、赞、颂、诔、论、章、表之类，是客观的文学体制、体裁、类型。有其传统、成规、要件，这个体，是不能乖逆的，否则就会被他批评是“失礼”、“谬

体”、“戾体”。但同样作诗造论，不同的作者，仍然会表现出不同的写作特点，形成不同的风格，这就是体式的问题。体式不是客观的，而是作者才性进入文体之后的表现，故才居核心地位，有决定性力量。

平列地就文体说，是如此。纵贯地就文学史说也是如此。他在《时序》之后，接之以《才略》。时序论各个时代文风之变，才略则从个人角度说文风转变之故，谓文人才气之殊形成了缤纷的文苑图像。此亦以才为决定性力量者。

但综合来说，刘勰作《文心雕龙》本来就是期望能示后学以轨范，故他不可能以才性论为主，像简文帝那样强调天才无可仿效，不必学习。他毋宁是以文体之体要为原则，而以才性为调节因素的，所以《通变篇》说：“设文之体有常，变文之数无方。何以明其然耶？凡诗赋书记，名理相因，此有常之体。文辞气力，通变则久，此无方之数也”。诗、赋、书、记诸体，有其常规。但文辞气力，是本于才气情性的，所以可以通变，可以在文体中变生出新意来。

如此构说，就兼摄了才与体两端，以才入体，程才效技，而使体不只是一客观僵化之规范，才也不仅是毫无节制、不可捉摸的创造力。成功地调合了才与体、主与客两条路线。

但在有关才这个部分，刘勰毕竟仍是客观性较强的文论家，是以他不能仅说天生之才性，更要把“学”的观念带进去，把“才有天资，学慎始习”两者并列而说。这样乃能教人去宗经、去征圣。如此一来，天资其实就一滑而成虚说。为学功夫，便着在“童子雕琢，必先雅制”上，着在“摹体以定习，因性以练才”上（均见《体性篇》）。不是秉其才性来创作，而仍是敛才就范的。

这就可以看出一种趋势。以才性论发端的文学批评，本因论才性之异而说文体之分，后乃逐渐着重于文体法式部分，去讲如何摹体、如何雕琢。客观化的体制规范、写作方法，越讲越多，所谓“文学”之“学”，也以此为主。才气不可学习，只能嗟赏，文评自然渐渐便以法度规范为祈向了。沈约四声八病之说，未因陆厥等人之反驳而消沉，反而大获流行，驯致逐渐形成了近体诗，影响深远，可见一斑。宋齐梁陈以至唐代，事实上都可视为这个“法的建立期”。才性，尊而不亲，或勉

予调和，而实仍以法度为教也。

以皎然《诗式》为例，它虽批评“沈休文酷裁八病、碎用四声，故风雅殆尽。后人才子，天机不高，为沈生弊法所媚，懵然随流，溺而不返”(卷一)，但亦非欲废声病不讲，只是以天机、意等为调节因素，稍解法之粘缚罢了。日人空海所辑《文镜秘府论》，收罗崔融《唐朝新定诗格》、王昌龄《诗格》、元竞《诗髓脑》及皎然之书，论声谱、调声、八种韵、四声、十七势、十四例、大义、十体、八阶、六志、廿九种对、三十六种累、十种疾等，正是言法之书，非复以才相矜而已矣。

这类书，除空海所辑之外，尚有孙郃《文格》、纥干俞《赋格》、范传正《赋诀》、周和凝《赋格》、上官仪《笔花九梁》、姚合《诗例》、王起《大中新行诗格》、任藩《文章玄妙》、齐己《玄机分明要览》《风骚旨格》、郑谷《诗格》《国风正诀》、王昌龄《诗中密旨》、白居易《金针诗格》《文苑诗格》、贾岛《二南密旨》、王叡《炙毂子诗格》、徐寅《雅道机要》、虚中《流类手鉴》、李洪宣《缘情手鉴诗格》等。

这些书，当然颇有些依托，但年代涵跨初盛中晚，并非晚唐五代才兴起的新风气。论格例、论诀法，醇驳不一，而其偏于形式、声病、绳律、法度这一面却是非常明显的。

文学创作，本于才气才情，这是无庸置疑的。但文学批评为了确立创作的规范、寻找评价的准绳、教示书写的方法等原因，逐渐从才气的角度，移转到文体规范及客观创作规则技艺部分，遂因此而成为魏晋南北朝隋唐的发展趋势。



二、才与学的辩证：唐、宋

所谓学，并不限于声病、造语、形构等问题，例如钟嵘《诗品》说：“自然英旨，罕值其人，词既失高，则宜加事义。虽谢天才，且表学问，亦一理乎！”他所说的就是指用典。

钟嵘论诗人，本来就以才气为主，因此他说刘琨“仗气爱奇，动多振绝”、陆机“才高词赡，举体华美”、嵇康“过为峻切，讦直露才，伤渊

雅之致"、谢瞻、谢混等"才力苦弱，故务其清浅"。这种评论立场，使他不主张用事用典。但天生大才，原本不多，无才者便应资之以学，利用经史故实来添加文章的内涵与丰采。

刘勰论"学始慎习"、"童子雕琢，必先雅制"（宗经）也有类似的含意，甚至更为强烈。钟嵘只把学视为天才不足之后的补充原则，刘勰则将才学并列而说。文学的决定因素除了才性之外，学亦同样重要，故《体性》之说已将"学"带进"性"的范畴中了。

陆机所论的学，是指为文之技艺、方法，亦即"辞条"与"文律"。刘勰所说的章句修辞，一般称为文术论的部分，即属于此。而《宗经》所云学习经典的体制，乃至一般称为文体论的部分，也是文人创作时应注意学习的问题。钟嵘所说的用事用典，更可说是文术之一端。但欲求用典博雅精当，毕竟非只是技术面的事，还须从博学广识着手，因此这又是广义的知识修养问题。

后世论学，大抵就有这样几种不同的进路。

以杜甫来说。杜甫"晚节渐于诗律细"（《遣闷·戏呈路十九曹长》）"赋诗新句稳，不觉自长吟"（《长吟》）"律比昆仑竹，音知燥湿弦"（《秋日夔府奉寄郑审李之芳》）"遣辞必中律"（《桥陵诗三十韵》）"美名人不及，佳句法如何"（《寄高适三十五书记》）"为人性僻耽佳句，语不惊人死不休"（《江上值水如海势聊短述》）"清辞丽句必为邻"（《戏为六绝句》）等语，均指音律句法之学。后世从这个角度去掌握杜诗奥妙、阐发杜诗优点之著作，亦不胜枚举。

而杜甫说"王杨卢骆当时体"（《戏为六绝句》）"流传江鲍体"（《赠毕四曜》）"别裁伪体亲风雅"（《戏为六绝句》）等，则是有关学习体制、体式的部分。自六朝以来，某位作家成就为某某体，而后人即习其体，已成通例。杜甫期冀学者能"后贤兼旧制，历代各清规"（《偶题》），就是要大家从学习这些体制中去发展新风格。翻开李商隐诗集，《河清与赵昆季燕集得拟杜工部》、《杜工部蜀中离席》即效杜甫体者。另有《效徐陵体赠更衣》、《又效江南曲》、《齐梁晴云》、《无愁果有愁北齐歌》、《拟沉下贤》、《效长吉》也都是拟体。李商隐正是因为善于拟学，"后贤兼旧制"，故能自成一格，历代各清规，成就义山体，成为后人效

拟的对象。宋之西昆,后世无数之无题诗,晚明之西砖酬唱,均为义山体之裔孙。

杜甫又另有“精熟文选理”(《宗武生日》)“读书破万卷,下笔如有神”(《奉赠韦左丞文》)之说,强调诗文要好,须从读书穷理中来。后世对此,亦多承流接响者。如黄山谷,《艇斋诗话》说他“得句法于谢师厚,得用事于韩持国”,似由上述第一条进路学杜者;然而山谷自述,则谓:“诗词高胜,要从学问中来。后来学诗者,虽时有妙句,譬如合眼摸象,随所触体得一处,非不即是,要且不是”(《渔隐丛话前集·卷四七》)“若(杨大年)更屏声色裘马,使胸中有数百卷书,便不愧文与可矣”(《文集·卷廿七》)。这就是积学读书之说了。

这三种路线,也可能非分列的三路,而会变成结构的关系。例如说以读书积学为本,本得则末(体制句法)自然就能妥善云云,论者各有轻重轩轾于其间。

但无论怎么论学,这些学都是对才性的修饰砻治,如《周书·王褒庾信传论》说:“若乃坟索所记,莫得而云。典谟以降,遗风可述。是以曲阜多才多艺,鉴三代以正其本;阙里性与天道,修六经以维其末”,研赜经籍,乃是修饰甚或矫正才性之道。修饰,谓才不够好,要靠学来加强;矫正,谓才不够好,要靠学来修正。

例如白居易批评李白:“李之作,才矣,奇矣,人不逮矣。索其风雅比兴,十无一焉”(《与元九书》)。言下之意,就是说李白倘能深入经义,明白诗的风雅比兴之义,诗就可以更好。中唐时期已流行这种观念,主张“以学养才”,所以梁肃《常州刺史独孤君集后序》说:“文之兴废视世之治乱,文之高下视才之厚薄”,才薄者如何使之厚?“以易之精义、诗之雅训、春秋之褒贬属之词,故其文宽而简、直而婉、辩而不华、博厚而高明”。柳冕也说:“六艺之不兴,教化之不明,此文之弊也。噫!文之无穷,而人之才有限,苟力不足者,强而为文则蹶”(《答衢州郑使君论文书》),人之才力有限,须深入六艺方能肆应无穷,故又曰:“圣人养才而文章生焉”(《答杨中丞论文书》)。

韩柳古文运动,就很发挥此义。他们论文,先说尽才。皇甫湜《答李生第一书》云:“足下以少年气盛,固当以出拔为意。学文之初,且未

自尽其才,何遽称力不能哉?"才力才气须充尽发挥之,此即尽才之意。但才力才气同时也是须要学养辅翼充实修饰提升之的。此即以学养才之说。

这种学,有时他们会从造语修辞上讲,如李翱《答朱载言书》阐述韩愈"唯陈言之务去"的方法说:"假令述笑哂之状,曰莞尔,则《论语》言之矣。曰哑哑,则《易》言之矣。曰粲然,则谷梁子言之矣。曰攸尔,则班固言之矣。曰辗然,则左思言之矣。吾复言之,与前文何以异?此造言之大归";柳宗元教杜温夫作文说:"但见生用助字不当律令,惟以此奉告:所谓乎、欤、耶、哉、夫者,疑辞也。矣、尔、焉、也者,决辞也。今生则一之,宜考前闻人所使用,与吾言类且异,慎思之则一益也"(《集·卷三四》)。此皆是学、皆是须博考旧籍乃能合乎文律者。但古文家论学,并不止于此,更要从读书治心方面来说养,韩愈《答李翊书》谓:"不可不养也,行之乎仁义之途,游之乎诗书之源。……气,水也。言,浮物也。……气盛则言之短长与声之高下者皆宜"。

也就是说,为文本于才气,但气不是天生就盛的,须靠读书治心来养气。

如此论文,当然是重学甚于才的。对此,论者也当然不尽同意,如裴度《寄李翱书》就说:"文者,圣人假之以达其心。心达则已。……又何必远关经术,然后聘其才力哉?"刘昫《唐书·苏味道李峤诸人传论》也说:"才出于智,行出于性。故文章之巧拙,由智之浅深也。……智性禀之于气,不可使之强也",其《文苑传序》更说:"如燕许之润色王言、吴陆之铺张鸿业、元稹刘蕡之对策、王维杜甫之雕虫,并非肄业使然,自是天机秀绝,若隋珠色泽无假淬磨,孔玑翠羽自成华彩"。

这是重提才性论,谓文本于才性,与学无关。但是北宋文风,上接杜甫韩愈,斯时风气,终究是偏于学而不偏于才的。故文家如苏辙,对刘昫之言下了一个转语,云:"文不可以学而能,气可以养而致"。所以论文,仍兜回到韩愈的读书治心以养气之途。文家尚且如此,道学家就更强烈了。

刘埙《隐居通议》曾说:"永嘉有言:'洛学起而文字坏',此语当有为而发"(《卷二·合周程欧苏之裂条》)。道学家未必反对文采,像周敦

颐即说:“美则爱,爱则传。……故曰言之不文,行之不远”(《通书·文辞》),反对的只是“不知务道德而第以文辞为能者”而已。程伊川兄弟之洛学则不然,竟从濂溪之说再进一步走到反对作文的地步:

今之学者有三弊:一溺于文章、二牵于训诂、三惑于异端(《二程遗书·卷十八》)。

问:“作文害道否?”曰:“害也。……古之学者惟务养情性,其他则不学。今为文者专务章句,悦人耳目”(同上)。

以博闻强记、巧文丽辞为工,荣华其言,鲜有至于道者(伊川文集四·颜子所好何学论)。

子弟之轻俊者,只教以经学念书,不得教作文字(《语录》)。

学者先学文,鲜有能至道。至如博观泛滥,亦自为害(同上)。

这些言论都旗帜鲜明地反对学者作文章。这是由才入学,既而以学反才,乃至根本反对文的形态,伊川便以“某素不作诗”(《遗书·卷十八》)自负。如此论学,难怪叶适会说“洛学起而文字坏”了。

洛学在人性论上,也特别针对才的问题,冀图矫正。原先在《孟子》学中,性善、才亦善。伊川始将才与性分说,谓性善而才不善。才指气、指气质,学的主要目的,就是要“变化气质”。这个哲学立场,当然也使他不喜欢且不推崇文人才子,认为才气发越者其实均是须要砻治矫正的对象,应予变化改造。《近思录》卷十一载伊川感慨:“天下有多少才,只为道不明于天下,故不得有所成就”。依他看,不能成就的主要原因,第一就是有才者多溺于文辞。在北宋的政局中,洛党与以苏东坡为首的蜀党相处不和睦,彼此争哄,就与伊川这个态度有关。

但两者却又是殊途而同归的。道学家批判才性、反对作文作诗;文家又强调读书养气,整个时代自然就显得重学而轻才了。宋代比起魏晋南北朝隋唐,学的意味无疑更要重些。魏了翁《浦城梦笔山房记》云:“夫才命于气、气禀于志、志立于学”(《鹤山集·卷四九》)、真西山《志道字序》说:“昔者夫子以天纵之圣,犹必十五而志于学。盖志者进德之基,若圣若贤,莫不发轫乎此志之所趋”,都体现了不恃才而重学

的态度。天资之美、才气之盛，古所咨嗟赞美之者，此时已不复以为贵，甚且成为负面的东西，仅以学之醇驳为念了。

由“才”发展出“学”的观念，以辅才之不足；然后再由“以学养才”发展到“以学反才”或废才的地步，可说是一异化的过程。才与学成了相对之二事。至严羽《沧浪诗话》出，始谋求辩证的综合，说：“诗有别才，非关书也。诗有别趣，非关理也。然非多读书多穷理则不能极其至”。

此说反对当时人“以文字为诗、以才学为诗、以议论为诗”。以文字为诗，指讲修辞、造语、句法、声律者。以才学为诗，指卖弄学问、擅使事用典、无一语无来历者。以议论为诗，指文以载道、喜说道理者。故这是以才为主的辩证综合，而非以学为主的。综合之后，依然强调诗应“不涉理路，不落言荃”。

三、才与学递胜：金、元、明

才性论在文学批评史上的发展，到此可说完成了一个理论的周期。由才性而说文体、文术，并由文体、文术而讲学养。驯致重学重法，渐至废才轻艺，其后再合才与学。

严羽同时的金朝风气亦略近于此。刘祁《归潜志》载李屏山云赵闲闲：“才甚高，气象甚雄，然不免有失枝堕节处，盖学东坡而不成者”；又说李屏山论诗颇粗，只论词气才巧，不如其论文能详说关键、宾主抑扬（均见卷八）。可见当时持论以才为主，而欲以学为辅也。《元遗山诗集》徐世隆序曰：“文之为物，何物也？造物者实靳之不轻畀人。何哉？盖天地间灵明英秀之气，萃聚之多、蕴蓄之久，挺而为人，则必富于才，敏于学、精于语言、能吐天地万物之情，极其变而为之雅”，黄选余序曰：“（遗山）至本朝，才名益甚，四方学者执羔雁无虚日”，以及大德碑本遗山先生墓铭说：“氏天才清赡，邃婉高古……挟幽并之气，高视一世”，都表现了重才的倾向。在此倾向中，士非不论学，但学是安放在才之下，且做为才气之表现之一端，或用以辅弼才气的。文本

于天才之说，自唐代中叶以来久矣不复闻之，今乃复现于江湖。

循此而往，明初文论，遂也有重才之势。

以宋濂为例。濂论文重心不重法，云："三代无文人，六经无文法。无文人者，动作威仪人皆成文。无文法者，物理即文，而非法之可拘也"(《曾助教文集序》)，"文者，果何由而发乎？发乎心也。心乌在？主乎身也。身之不修而欲修其辞，心之不和而欲和其声，……决不可致矣"(《文说》)。如此论文，自然不重修辞等法，只强调修身写心。谓有圣贤之心才能有圣贤之文。

由于他论修身、论圣贤，故常使人误以为这是道学家或古文家的讲法，其实不然。因为他是以才说圣贤的：

> 才，体也。文，其用也。天下万物，有体斯有用也。若稽厥初，玄化流行，品物昭著，或洪或纤，或崇或卑，莫不因才之所受而自文焉，非可勉强而致也。……有一人之人，有十人之人，有百人之人，有千万人之人，有亿兆之人，其赋受有不齐故其著见亦不一而足。所谓亿兆之人，圣人是也。千万之人，贤人是也。百一之人，众人是也。众人之文不足论。贤人之文，则措之一乡而准，措之一国而准，措之四海而准。圣人之文，则斡天地之心、宰阴阳之权、掇五行之精，无钜弗涵、无微弗摄。……盖其所禀者盛，故发之必弘；所予者周，故赅之必备。呜呼！此岂非体大而周宏者欤?(《宋学士全集·七·灵隐大师复公文集序》)

以才论圣人，乃是古义。但后世已渐偏于从道德修养上说。宋濂重提古义，上绍刘邵《人物志》。由气禀说才，由才说圣贤，而亦由才论文章。且谓才禀不同者，非可勉强。它的一些话头，如体用、实大声宏云云，固然有古文家乃至道学之气味；但这是经古文运动及洛闽理学洗礼后，重新回返才性论格局的说法，与理学家的圣人观也南辕北辙。

据《四库提要》说，明初桑悦(1467~1503)著《桑子庸言》，其集中"有《道统论》一篇，云夫子传之我。又《学以至圣人论》云我去而夫子来。可谓肆无忌惮"(卷一二四)。这位桑悦，《艺苑卮言》说他"好为大言，不自量时。铨次古人，每以孟轲自况"。往谒部使者时，"书刺曰：

‘江南才子桑悦’,使者大骇”(卷六)。这位先生,乃一狂生,以才子自命,但他同样是受理学古文洗礼过的才子,因此他也作《道统论》、《学以至圣人论》,也自拟孟轲。但整个人的气味却不是道学家,而是才子。这样与宋濂同时代的人物,很能说明宋濂之持论为何如此。宋濂曾为杨维桢撰墓志铭。杨氏于元末,便有“文妖”之称,论诗先情性而后体格,其人亦狂怪,“酒酣以往,笔墨横飞,或戴华阳巾,披羽衣,坐船屋上吹铁笛”(《明史·本传》)。此类才子气,想必宋濂是颇能感会的。

稍晚于宋濂的方孝孺,也同样重才轻学,《逊志斋集》卷十二《苏太史文集序》说:“庄周之著书、李白之歌诗,放荡纵恣,惟其所欲,而无不如意。彼岂学而为之哉?……今之为文者,竭智巧以学之,而不得其意,故其文非拘则腐,非诞则野”。完全不认为文学创作可以学得来。这是中唐以迄宋末长期重学之后一篇非常重要的文献。更重要的是《张彦辉文集序》。此文与《文心雕龙·体性篇》非常相似,都是说文章风格与人之才性相符:

> 文章……实与其人类。……司马迁豪迈不羁、宽大易直,故其文革乎如恒华、浩乎如江河,曲尽周密,如家人父子语,不尚藻饰而终不可学。司马相如侠客美丈夫之容,故其文绮曼姱都,如清歌绕梁,中节可听。贾谊少年意气慷慨,思建事功而不得遂,故其文深笃有谋、悲壮矫讦。扬雄龊龊自信、木讷少风节,故其文拘束悫愿。……子厚为人精致警敏,习之志大识远,元宾激烈善持论,故其文皆类之。……

本文长二千余字,宏阐体性,可谓洋洋洒洒,所谓“文与其人类”,指文章与其人相似。这个人是什么样,描述的方法,固然不再只从才性上说,而是综括其性气志业而言之,故与《文心雕龙》不同,但大体上仍是才性的。如司马迁豪迈不羁、司马相如侠客美丈夫之容、杨雄木讷、陶潜“冲旷天然之资”、柳宗元精警、欧阳修持重等等,均以天资为主,且明言“终不可学”。因为“其形人人殊,声音笑貌人人殊,其言固不得而强同也”。

金元以迄明初这种重新正视才而轻忽学的风气,到了七子继起,

才又遭到挑战。七子讲法古,学唐学杜学秦汉,恰是重才而不重学之反动。李梦阳《驳何氏论文书》说:“古之工,如倕如班,堂非不殊,户非同也,至其为方也、圆也,弗能舍规矩,何也?规矩者,法也。仆之尺尺而寸寸者,固法也”。跟宋濂方孝孺着重者恰好相反。

李梦阳《答周子书》又说:“文必有法式,然后中谐音度。如方圆之于规矩”(空同文集·卷六一)。法式是由古人作品中研究归纳而来的,故学法实即取法于古人。《四友斋丛说》引顾东桥述李梦阳语,谓:“作诗必须学杜。诗至杜子美,如至圆不能加规,至方不能加矩矣”,正符此义。同时王廷相《与郭价夫学士论诗书》云:“工师之巧,不离规矩,画手迈伦,必先拟摹。风骚乐府,各具体裁;苏李曹刘,辞分异域。欲擅文囿之撰,须参极古之遗,调其步武,约其尺度,以为我则”(《家藏集·卷二八》),亦是所谓“摹体以定习”。

重才之风,至此一挫,世又纷纷以学以法为主了。

然而,从前七子到后七子,论调不是没有变化的。后七子中,徐祯卿便不显法而显才,论诗则云:“因情以发气,因气以成声,因声而绘词,因词而定韵。然情甚窈渺,必因思以穷其奥。气有粗弱,必因力以夺其偏,词难妥贴,必因才以致其极”(《谈艺录》)。王世贞等也时时论才。故李维桢《宋元诗序》云:“顷自二三大家王元美、李于鳞、胡元瑞、袁中郎诸君以为有一代之才即有一代之诗,何可废也?”(《大泌山房集·卷九》)一代有一代之诗,是针对前七子所谓“诗必盛唐,文必秦汉”而发,反对悬一文体风格以为标准,鼓励每个时代人尽其才去创作。

这个讲法,王世贞已开其端,他序慎子正《宋诗选》时说:“余故尝从二三子后抑宋者也。……余所以抑宋者,为惜格也。然代不能废人、人不能废篇、篇不能废句,盖不只前数分而已。此语于格之外者也”(《弇州山人续稿·卷四一》)。其后,茅一相题王世贞《曲藻》后遂云:“夫一代之兴,必生妙才。一代之才,必有绝艺。春秋之辞命、战国之纵横,以至汉之文、晋之字、唐之诗、宋之词、元之曲,是皆独擅其美而不得相兼”。七子本来只标一“高格”以供习学,现在则都能注意到格之外还有一些东西,这就是风气之变。

用李维桢的讲法来说，此乃在格之外，也关注到了才的问题。当时胡元瑞也有此说，云："俊爽若牧之、藻绮若庭筠、精深若义山、整密若丁卯，皆晚唐铮铮者。其才则许不如李、李不如温、温不如杜。今人于唐，专论格不论才。于近，则专论才不论格。皆中无定见而任耳之过也"。此说一方面直接以才品鉴作家，一方面批评当时已兴起的论才不论格之风。由其批评，我们便可以知道他自己是希望才格能够兼顾的。

他的一些话，例如："偏精独诣，名家也。具范兼镕，大家也。然又当视其才具短长、格调高下"，"唐人才超一代者，李也。体兼一代者，杜也"，"李杜两家，其才本无优劣，但工部体裁明密，有法可寻；青莲兴会标举，非学可至"，"作诗大要不过两端：体格声调、兴象风神而已。体格声调，有则可循。兴象风神，无方可执。……故法所当先，而悟弗容强也"等，都是兼说才与格。才具/格调、才/体、兴会/体裁、兴象风神/体格声调、才/学、悟/法，两者并提，只不过强调法在学习上的优先性罢了。

学习上的优先性，并不等于创作上的优先性，故从创作上看，格调反而可能是由才生出来的。王世贞《艺苑卮言》卷一就说："才生思，思生调，调生格。思即才之用，调即思之境，格即调之界"。

如此论才调，直可谓已逗启晚明之渐了。后来屠隆云：

> 古今之人，才智不甚辽绝，殚精竭神，终其身而为之，而格以代降，体缘才限，……其心盖人人有之；而赋才既定，骨格已成，即终身力争，而卒莫能改其本色、越其故步而止。以精工存乎力学，而其所以工者非学也。以超妙存乎苦思，而其所以妙者非思也。三唐之不能为六代，亦犹六代之不能为三唐。五七言近体之不能为十九首，亦犹十九首之不能为五七言近体。徐庾之不能为陶韦，亦犹陶韦之不能为徐庾。……故虽小道，亦有不可强而能者。(《白榆集·卷三》)

即可视为王世贞说法的发展，全从才说，而把格也并入才的范畴。说"五七言近体"、"十九首"等体，"六代"、"三唐"等格，也都像才一样，天赋已定、骨格已成，就不可能改变了。李维桢说当时各家常论"有一

代之才便有一代之诗”,此即其中之一。

李维桢本人之持论亦属此类。《亦适编序》曰:“格由时降,而适于其时者善。体由代异,而适于其体者善。乃至才,人人殊矣,而适于其才者善。孟韦之清旷、沈宋之工丽,不相入而各擅其胜,贪而合之则两伤矣”(《大泌山房集·卷廿一》),论调与屠隆甚为近似。

这是从七子重学重法,转到重学而不废才,再转到才学兼说而以学为先,再转到以才为主、以学为辅。所以李维桢说:“夫有别才别趣,则必有正才正趣,理学何所不赅,宁分别正?”“理之融洽也,趣呈其体;学之宏博也,才善其用。才得学而后雄,得理而后全。趣得理而后超,得学而后发”(《集·卷一三一·郝公琰诗跋》),“诗文虽小道,其才必丰于天而其学必极于人。就其才之所近而辅之以学,师匠高而取精多,专习凝领之久,神与境会,手与心谋,非可袭而致也”(《集·十一·张司马集序》)。以才为主、以学为辅,颇似《文心雕龙·事类》所谓:“才为盟主,学为辅佐”之声口。

李氏又说:“文章之道,有才有法。……法者,前人作之,后人述焉,犹射之彀率、工之规矩准绳也。知巧,则存乎才矣。……所贵乎才者,作于法之前,法必可述。述于法之后,法若始作。游于法之中,法不病我。轶于法之外,我不病法。拟议以成其变化,若有法,若无法,而后无遗憾”(《集·十一·太函集序》),仍然兼说才与法,但显然已与胡元瑞不同,才先于法,也高于法了。

公安派袁氏兄弟早年之说,即似于此。袁小修谓中郎论诗“以意役法,不以法役意,一洗应酬格套之习。……至于今天下慧人才士,始知心灵无涯,搜之愈出,相与各呈其奇而互穷其变,然后人人有一段真面目溢露于楮笔之间”(《珂雪斋集·三·中郎先生全集序》)云云,即此类也。

钱西山《西厢记改本·自序》说文章是“古之才人,触乎心,动乎情,发而为文章,其变幻离奇,不可方物,俨若天造地设、鬼斧神工”,显然亦已完全从才的角度去说文学创作。此时非不论法、不论学,但以意役法而不以法役意已成新时代风气。“所贵乎才者,作于法之前,法必可述”,后来金圣叹选《庄子》《离骚》、《史记》、《杜诗》及《西厢》、

《水浒》为六才子书，予以批评，表现的正是这个态度。法是收摄在才之下的。才人吐属，心光识力都高于一般人(金批西厢，序一曰恸哭古人，谓“古人则且有大过于我十倍之才与识”)，而其才华之表现，即在于其锦心绣口之文采。其文采之妙，在于有“文机活趣”。后人为文，则应效法其所为。故有才者创法，表现出文法，其法可得而述。金批就致力于述明此等文法。

经他阐述之文法，有烘云托月、排荡、明攻栈道暗渡陈仓、浅深恰妙、设身处地、龙王掉尾、移堂就树、月度回廊、羯鼓解秽、正反婉激尽半、作文最争落笔、写景是人、那辗、笔墨加一倍法、镜花水月、一幅作三幅看、得过便过，空中楼阁、曲折、生叶生花、扫花扫叶、三渐三得、二近三纵、抑扬顿挫、补笔、用一层有两层笔墨、应接连处不接连、不应重沓处又重沓，等等(第六才子《西厢·凡例》)。这种阐发，并非偶然一人如此。晚明清初有一大批评选之书，名家孙月峰及一大堆挂名冒牌某某名公才子之批选，都在说法。诗法文法，圈识批点，蔚为时尚。金圣叹的批选，即承此流脉者。此类讲说文法之书，与从前七子时代之说法，有什么不同呢？这就是不同之所在！才与法的关系，已然逆转，遂使这个时代成了个重视才情的时代。

竟陵派出现于这个时代，故亦云：“诗随人皆现，才触情自生”(《谭友夏合集·卷九·江子戊已诗序》)。

竟陵论才情，又喜欢用“性灵”来描述。“独抒性灵，不拘格套”本是袁中郎语，可是竟陵偏好以灵心来说才。认为才子之才，与一般人不同，在于它格外灵慧，因此钟惺《与高孩之观察书》说：“从古未有无灵心而能为诗者。厚出于灵，……必保此灵心，方可读书养气以求其厚”(《隐秀轩文·往集·书牍一》)。这当然不是竟陵一派独得之见，除了公安派之外，像汤显祖就曾说：“天下文章所以有生气，全在奇士。士奇则心灵，心灵则能飞动，能飞动则下上天地、来去古今”(《序丘毛伯稿》)“余谓文章之妙不在步趋形似之间，自然灵气，恍惚而来，不思而至，怪怪奇奇，莫可名状”(《合奇序》)，以灵形容创作者无以名状的创造力，正如今人习惯说“灵感”，乃是晚明一时风气。只不过竟陵派对此颇予发挥，竟成宗旨标志，所以才惹得钱牧斋反唇相稽道：“世之

论者曰:钟谭一出,海内始知性灵二字。然则钟谭未出,海内之文人才士皆石人木偶乎? ”(《列朝诗集小传·丁·中》)。

因对才的重视,而带出了关于性灵的各种说法之外,情的重视亦与才有直接关联。

钟惺就说过:“作诗者一情独往,万象俱开”。此与古代单纯说诗本抒情者不同,是因为古代说情,往往只从“情动于中”说,或自然气感、或因事触怀、或因景生情,于是形诸言咏;否则即由性说,谓性静情动,故应发而中节,得其性情之正。它说“一情独往,万象俱开”,则是放在“才触情自生”之下说的。也就是由才生情,情本于才。

前举钱西山语,已云:“古之才人,触乎心,动乎情,发而为文章”,郑鹏举序《西厢》亦曰:“古今来名人才士,往往寓意于其间者,非以日月星辰、山川草木为天地之妙文妙景,而为情之最真者耶? ”谭友夏《批点想当然序》更说:“忠孝侠烈之事,散见于经史,而情丽独归之曲,……一经才人手笔,以文代辞,以理溯事,合众人之喜怒。……有名人女子,终身情性所结,覆匿昏迷,宛转自度,不幸而遇俗子,以刀马扁鼓传之;或遇不读书、不静悟之人,加以恶诗俚句,……令人痛惜徘徊,归咎于作者之不善也。……此中人孰能以一点艳根,化为百千字句,不许一字不灵、一句不肖,全四时之气、草木之情、意外不相干涉之人,尽为佐使乎?”何璧校本《西厢记》序又云:“情有四种,而多情则为才子佳人,情之刚处为侠,情之玄处则为仙,情之整处则为佛”。

这类言语,俯拾即是,大抵谓才子多情,也最擅写情。其才发动表现为情,同时也见于文章。

古说才情,与才思、才藻的用法相似,是说有思致之才、有文藻之才、有抒情之才。现在则将情纳入才性论中,云情由才出,因才有情,才人即是情种。才情或情字,至此遂都有新的意义。“是知情缘交合之地,非才子佳人……不能也”(《情痴子·明珠记·序》)。

当时戏曲小说写情,会逐渐以才子佳人为主要表现对象,即生于此种思想状况中。甚且,才与情也因此而有了存有论上的意义。《冰丝馆重刻还魂记》快雨堂序说:“风云月露,天之才也。山川花柳,地之才也。诗词杂文,人之才也。此三才者,亘古至今而不易,推迁变化而弗

穷”。天地人三才,过去是由天文地文人文讲,如《文心雕龙·原道》。文即是道,既存有又活动。现在则从才说,才成为道,道散于天地人,故亘古今不易,推迁变化弗穷。同理,情既是才之用,当然也可以说盈天地皆情,“宇宙一大奇观也,一大情史也”(《情痴子·上引文》)。才子佳人小说戏曲中常说的“有情天地”“情天”等词语,亦即因此而出现、而渐流行了。

四、才与学的争抗与融合:清

由金元以迄明初之重才,到中叶有七子崛起,以法相矜,然后逐渐转变而成重才情,似乎即是元明几百年的轨迹。但我们不要忘了,晚明是个复杂的时代,重才之风固为一时新貌,却无笼罩全局之势。有汤显祖之矜才情,便有沈璟之讲格律与之相对,论者依违于其间,多以“守词隐先生之矩矱,而运以清远道人之才情”(吕天成,《曲品·卷上》)自解。诗坛同样也由七子派与竟陵派中分天下。才情气力,未必遽能一新壁垒,反对者其实也很不少。

可是反对者也并不是以法以学来反才反情那么简单,让我们来看看鹿善继的《企华亭诗集序》:

> 闻说诗者“诗有别趣,非关理也。诗有别才,非关学也”,……余初不解禅,何能参悟?只据孔圣家法,有兴观群怨、事君事父之说在。……诗以道性情,而性情正六经之所根以为用。兴观群怨,性情备矣。……天下何子不为事父,何臣不为事君,而必先以兴观群怨,则诗之实用可知。……必于理外觅别趣、学外觅别才者,其所谓理与学,非其至也。……夫雅者淫之砭也,真者赝之针也。晚近词人,风逸兴冷,婉逗微含,率不离淫。……而砭淫针赝又非才迂趣腐者所能操其权。余喜借韫若之才之趣,恢复三百篇之宗统(《三归草·卷一》)。

这不是反对才,而是说才不应与学和理分立,唯有与理和学相结合之

才乃是真才。其次,则上推《诗经》,而以兴观群怨说诗。

早在徐渭时,即曾以兴观群怨论戏曲(《成裕堂绘像第一才子书琵琶记》卷一引)。李卓吾也说过:“孰谓传奇不可以兴,不可以观,不可以怨乎?”(焚书·卷四·杂述)。其后祁彪佳《孟子塞五种曲序》亦有此说。故鹿善继提出兴观群怨以矫诗有别才别趣之说时,并非提出一个才与情的对立者来反对它。而是对才与学、趣与理有新的综合处理。

类似的例子是王船山。船山很瞧不起才子,说:“诗文立门庭,使人学己,人一学即似者,自认为大家、为才子,亦艺苑教师而已”(《姜斋诗话·卷下·廿九》)“门庭一立,举世称为才子、为名家者有故。……举世悠悠,才不敏、学不充、思不精、情不属者,十姓百家而皆是”(同上·三一)。但这并不是反对讲才,因为世所谓的才子,其实并非真有才者,反而是拘于法者。什么人方能不拘于法呢?船山指出了一些,如“太白胸中浩渺之致,……一失而为白乐天,本无浩渺之才,如决池水,旋踵而涸”(同上·十三)“情中景尤难曲写,如‘诗成珠玉在挥毫’,写出才人翰墨淋漓,自心欣赏之景”(十四)“子桓天才骏发,岂子建所能压倒耶?”(三十)“排比句一入其(曹丕)腕,俱成飞动。犹夫骀宕句入俗笔,尽成滞累。于是乃知天分”,“于景得景易,于事得景难,于情得景尤难。……子建而长如此,即许之天才流丽可矣”,“(张华)天才如此,乃可问津此道”,“(鲍照)行路难诸篇,一以天才天韵吹宕而成,独唱千秋”(均见《古诗评选》卷一)这些评语,都表示了他论诗仍是以才为主的。

依船山之分判,诗人分为二类,一是有才情的,这种作家挥洒自在,其法乃活法:另一种则仅能依死法呆做,而此类人又有数等:“建立门庭,已绝望于风雅。然其中有本无才情,以此为安身立命之本者;如高廷礼、何大复、王元美、钟伯敬是也。有才情固自足用,而以立门庭故自桎梏者,李献吉是也。其次则谭友夏亦有牙后慧”(四一)。这其中,当然是有才情者较胜。

诗人有无才情,从什么地方最容易看出来?船山认为是七绝:“此体以才情为主。……才与无才、情与无情,唯此体可以验之。不能作五

言古诗，不足入风雅之室。不能作七言绝句，直是不当作诗”（三八），言下之意，才情为创作之灵魂。

船山之说如此，似与鹿继善相反矣，然而他亦以兴观群怨说诗。《姜斋诗话》卷上第一则就说：“艺苑之士，不原本于三百篇，则为刻木之桃李”，第二则进而说：“‘诗可以兴、可以观、可以群、可以怨’，尽矣。辨汉魏唐宋之雅俗得失以此，读三百篇者必此也”，卷下第一则也说：“兴观群怨。诗尽于是矣”。可见其宗旨所在。

但船山的兴观群怨，不是从性上说，而是从才情上说的：“可以者，随所以而皆可也。于所兴而可观……于所观而可兴……以其群者而怨……以其怨者而群……出于四者之外，以生起四情；游于四情之中，情无所窒。作者用一致之思，读者各以其情而自得。……人情之游地无涯，而各以其情遇，斯所贵于有诗”。作诗者以情发，读诗者以情遇，此即其所谓兴观群怨。可以兴可以观者则为才，才出于四情之外，以生起四情；又游于四情之中，使无拘泥。船山曾说：“画地成牢以陷人者，有死法也。死法之立，总缘识量狭小”（下·十三），指的就是才。有时也用心灵、神理、兴会来形容。

由于船山之说如此，所以我们会发现：许多理学家、经学家讲诗本性情、诗应兴观群怨、诗应发乎情止乎礼义时，是以“性情之正”为鹄的，而抑才抑情、重学重礼重法的。船山则不然。同样的，鹿善继说诗须关学关理，旨在兴观群怨时，也非要由重才情这一面，矫至另一面。他认为才迂趣腐者根本不可能达此宗旨，唯有才有趣者方能恢复三百篇之宗统，故其《俭持堂诗序》说：“神智才情，诗所采之内境也。山川草木，诗所借之外境也”。

换言之，晚明清初，有重才情者，也有论法论学论兴观群怨者。但才与法非徒相对者而已，乃是由才生法。鹿善继、王船山均是如此，钱牧斋也是如此。牧斋论文，本于人之灵心：“文章者，天地英淑之气，与人之灵心结习而成者也”（《初学集·三一·李君实恬致堂集序》）。但牧斋反对严羽之说，主张诗文应通经汲古也是非常著名的。

侯方域《壮悔堂文集》卷一《倪涵谷文序》说：“天下之真才，未有肯畔于法者。凡法之亡，由于其才之伪也”，亦是如此。由才生法、以才

运法，其言曰：

> 所谓驰骋纵横者，如海水天风，涣然相遭，喷薄吹荡，渺无涯际，日丽空而忽黯，龙近夜以一吟，耳凄兮目骇，性寂乎情移。文至此，非独无才不尽，且欲舍吾才而无从者，此所以卒与法合。……所以能扶质而御气者，才也。而气之达于理而无杂揉之病，质之任乎自然，而无缘饰之迹者，法也。

尽才则合法。这个“法”就会如船山所说，乃活法而非死法。同时有魏僖、魏际瑞兄弟，好言法，似与侯氏不同，但其言法也是由才由情上说，故魏际瑞诗集名《有情集》，序云：“情者天地之胶漆”（《伯子文集·卷一》），又说：“所以为文者非他，则情定也”（《答友人论文书》）。而魏僖则认为：“气之静也，必资于理，理不实则气馁，其动也挟才以行，才不大则气狭隘。然而才与理者，气之所凭，而不可以言气”（《魏叔子文集·卷八·论世堂文集序》）。把古人所分的才与理合起来说，且谓二者均为气之凭借。依此说，则可说是文本于情而据其才，才情所发，乃成其法。这个时候，法就不是规范、限定、绳律了：

> 余尝与论文章之法。法，譬诸规矩。规之形圜、矩之形方，而规矩所造，……一切无可名状之形，纷然各出。故曰规矩者，方圆之至也。至也者，能为方圆、能不为方圆、能为不方圆者也。……故曰：变者，法之至者也。此文之法也（《魏叔子文集·八·陆悬圃文序》）。

从理论上说，法是规矩，圆规方矩能造各种形状之物，但此类所造物并非法。魏僖却偏由此硬掰，说那些可方可圆可椭圆可弯折之法即是“法之至”。于是法由规矩一变而成了变化，变才是法。而“生动变化，则存乎其人之神明”（《文集·五·答计甫草书》）。如此言法，岂非亦以才生法乎？彼述其兄伯子语曰：“不由规矩，乃力所到，亦生变化。既有变化，自合规矩”（《文集·八·伯子文集序》）。思路殆亦如此。

然而，由才生法，法的讨论越来越多后，对才与法的关系及重视程度却逐渐发生了转变。像后来姚鼐说：“文章之事，能运其法者，才也。而极其才者，法也。古人文有一定之法、有无定之法。有定者，所以为严整也。无定者，所以为纵横变化也。二者相济而不相妨，故善用

法者，非以窘吾才，乃所以达吾才也"(《惜抱尺牍·三·与张阮林》)，也仍然说由才生法。但是他的重点不在才、不在无定之法。恰好相反，他强调的是法。告诉人：要想达其才、尽其才，就须守法。

由侯方域、魏禧到姚鼐，我们便可看到这由才到法的滑动。风气之变，于汪琬时已见端倪。汪氏《答陈霭公论文书》云：

> 诸子百氏大家名流……其文……莫不有才与气者在焉。唯其才雄而气厚，故其力之所注，能令读之者动心骇魄。……而及其求之以道，则小者多支离破碎而不合，大者乃敢于披猖桀裂。……然后知读者之惊骇改易，类皆震于其才、慑于其气而然也，非为其于道有得也(《尧峰文钞·三二》)。

认为以才气为文不足恃，可恃者在于"大家之有法，犹奕师之有谱、曲工之有节、匠氏之有绳度，不可不讲求而自得者也"(同上)。

桐城派之讲义法，即衍此思路。义者道也，法者言道之方法也。意若二者并重，而实以法为主。观刘大櫆姚鼐之说，均可证明这一点。姚鼐论学，分义理、考据、文章为三，便明确说明了义理非文人所长，文章好坏也不在义而在法。其《述庵文钞序》说："学问之事，有三端焉。曰义理也、考证也、文章也。……夫天之生才虽美，不能无偏，故以能兼长者为贵，而兼之中又有害焉。岂非能尽其天之所与之量，而不以才自蔽者之难得欤？"(《惜抱轩文集·卷四》)利用才性论说人才各有所偏之后，与历来这类论者相反的是：过去都是谈兼才为贵，他则说兼才固然好，但兼也可能彼此妨害，故不如各尽其才就好。也就是说，三者道不同不相为谋，文章之士只要好好写文章便是。

这是窘于才者的自饰之语。桐城古文家才华均不甚高，故持论亦如此以封疆自划为说，教人作文，则斤斤以法为旨。所论在神气、音节、抑扬抗坠、起灭转接之间。此乃桐城之所以为桐城，是以陈硕士有云："格律声色，古文辞之末且浅也。然而不得乎是，则古文辞终不成。……本朝则桐城之文非他人所能及，亦惟在于是尔"(《太乙舟文·卷五》)。陈氏另有一函与管异之，说："古文辞传之于世，必才与学兼备，而后能有成。才不可强能而学则可勉"(同上·卷五)。他一样没有雄心兼备才学，只打算在学这一部分努力。

同时代其他人倒不见得均如桐城派一般不讲“兼”只讲“别”。如戴震，同样说：“古今学问之途，其大致有三，或事于义理、或事于制数、或事于文章”(《东原集·卷九》)，但并不认为人只要依其性之所近者发展便好，反而主张三者合一，且以义理、制数为文章之本。

戴震非文学家，虽弟子段玉裁恭维他：“浩气同盛于孟子，修辞俯视乎韩欧”(戴东原年谱)，然其论文之语与所作之文皆少。论才之语，则亦非为反对桐城等言法者而发，乃是针对程伊川。《孟子字义疏证》卷下“才”云：

> 据其为人物之本始而言谓之性，据其体质而言谓之才。由成性各殊，故才质亦殊。才质者，性之所呈也。舍才质，安睹所谓性哉？……后儒以不善归气禀。孟子所谓性、所谓才，皆言乎气禀而已矣。……程子云：“性无不善，而有不善者才也。性即理，理则自尧舜至于途人，一也。才禀于气，气有清浊，禀其清者为贤，禀其浊者为愚”。此以不善归才，而分性与才为二本。朱子谓其密于孟子，犹之讥孟子论性不论气不备，皆足证宋儒虽尊孟子而实相与龃龉。

程伊川等理学家不重才不重文，戴震反是。当日桐城派在思想上是宗程朱的，因此戴震此说虽不针对桐城，却曲折地反对了桐城之不重才而重法。

另一位主张“义理不可以空言也，博学以实之、文章以达之，三者合于一，庶几哉”(《章氏遗书·二》)的是章学诚。讲兼综之学者，总须要有点才情气魄，故其理论也与戴震一样重才。《与周永清论文》说：“学问文章因天资之所良，则事半而功倍。强其力之所不能则鲜不踬矣”，“功力可假，性灵不可假”(《遗书·九》)，就是以才为根本之说。

一般人或许看到了实斋“由风尚之所成言之，则曰考订词章义理。由吾人之所具言之，则才学识也。……考订主于学、词章主于才、义理主于识。人当自辨其所长矣”(《遗书·九·答沈枫墀论学》)“非识无以断其义、非才无以善其文、非学无以练其事，三者固各有所近也”(《文史通义·史德》)一类言论，会以为实斋也是主张分、主张人应各择其性之所近者而为之。其实不然。实斋说：“学有天性焉，读书服古

之中,有人识最初而终身不可变易者是也。学又有至情焉。读书服古之中,有欣慨会心而忽焉不知歌泣何从者是也”(《文史通义·博约》)。人的才性,在做学问过程中,起着决定性的作用。依这个作用言,才学识都属于才性。性偏于学者适合考证,性偏于识者适合钻研义理,若欲从事文学,则须有文学之才分。才这个字,同时指这两个层次,所以容易混淆。

以才为本,并不表示实斋就反对学。他曾说:“文非学不立,学非文不行,二者相须若左右手”(《答沈枫墀论学》)“诗文皆须学问,空言性情毕竟小家”(《文史通义·诗话》),可见他也仍主张要充实学问。但其所谓学,不是依一客观规范法度去学,因此他反对法,说:“古人文无定格,意之所至而文以至焉,盖有所以为文者也。文而有格,学者不知所以为文,而竟趋于格,于是以格为当然之具而真文丧矣”(《遗书·卷廿九·文格举隅序》)。这“格”就是一般所说的古文文法。实斋反对此类格例定法,但又要讲学,所以就改讲“文理”以及“读书养气之功、博古通经之要、亲师近友之益、取才求助之力”(《文史通义·文理》)等等。

实斋之学,论者大抵认为他长于才识而学问不足,其理论恰好也呈现此一倾向。可是实斋最痛恨的人,却不是笃于学问的考证家或坚守义法的古文家,而是以才矜世的袁子才。

袁子才曾仿元遗山作论诗三十八首,中有云:“不相非薄不相师,公道持论我最知,一代正宗才力薄,望溪文集阮亭诗”,讥嘲王渔洋与方苞都才力不足,正可以显示他的想法。《随园诗话》卷十五云:“诗文自须学力,然用笔构思,全凭天分”,卷九又云:“诗有音节清脆,如云竹冰丝,非人间凡响,皆由天性使然,非关学问”。此外,《外集》卷二《李红亭诗序》也说:“才者,情之发,才盛则情深。……苟非弇雅之才,难语希声之妙”。这些,都足以体现其重才之意。其所谓性灵,事实上就是才的别名。

以性灵说才,晚明已然。性灵当然并不即等于才,它只是特指人才性中拥有的神秘灵动创造力、感通力,如随园所云“既离性情,又乏灵机”(《钱屿沙先生诗序》)的性情与灵机。这些灵机,有时也用韵、

趣、神理等字来描述。在重视才的论者眼中，文学创作者若无此性情、灵机、韵趣（或其他种种名目，反正是指缺乏才分），便永远做不出好诗文。像稍早的叶燮，就说诗人之本，在于才胆识力："大凡人无才则心思不出，无胆则笔墨畏缩，无识则不能取舍，无力则不能自成一家，而且谓古人可罔、世人可欺，称格称律，推求字句，动以法度紧严，扳驳铢两，……何尝见古人之真面目，而辨其诗之源流本末正变盛衰之相因哉？"（《原诗一》）这才力胆识四者，其实乃是将才分解开来说。把才视为诗人之本，也视为诗史正变盛衰之主因，并谓"文章家只有以才御法而驱使之，决无就法而为法所役"（《原诗二》），实可谓袁枚之先声。世多以为沈德潜诗学出于叶燮，殊不知其不然。从论诗主才这一点说，袁枚才是他的同调后劲。只不过，才太复杂，叶燮重视其中识、胆、力的部分，袁枚重视其中灵机的部分，故彼此持论遂有不同罢了。

重视灵机，故袁枚云："笔性灵，则写忠厚节义俱有生气。笔性笨，虽咏闺房儿女，亦少风情"（《诗话补·二》）"人可以木，诗不可以木"（《诗话·十五》）"左思之才，高于潘岳；谢眺之才，爽于灵运。何也？以其超隽能新故也"（《补遗十》）。活、新、不笨，正其蕲向之所在。

可是袁枚也像实斋一样不废学，也主张以人巧济天工、以学问辅性灵。他批评翁方纲："天涯有客太诊痴，错把抄书当作诗，抄到钟嵘诗品日，该他知道性灵时"（《诗集·卷廿七·论诗诗》），又说："诗之传者，都自性灵，不关堆垛"（《诗话·五》），均非原则性地反对学，而是反对堆砌书卷知识、反对以学为本。反之，若有才华，且能再济之以学问，他是赞许的："易牙善烹，先羞百牲；不从糟粕，安得精英？曰不关学，终非正声"（《续诗品·博习》）"孟子曰：'其至尔力，其中非尔力'，至是学力，中是天分"（《诗话补遗·六》）。

这是以才为本的才学兼备论。这样的理论，与当时论才、论学者相同，都是说理不圆之谈。因为天才与学力之关系并未说明清楚。

由才之角度说，人之能考证、擅义理，也是才分使然，故学者与理学家也不能就说是无才，只不过他们缺乏文章之才而已。可是文章之才究竟为何？袁枚以性灵说之、叶燮以才识胆力说之，固然能得其仿

佛。然而，做考证、说义理，难道就不须才识胆力、不须性灵？实斋谓“义理主于识”，焦循谓“无性灵不可以言经学”（《雕菰楼集·卷十三·与孙渊如观察书》），就都指出了经学考证或义理之学均有待于性灵。故才情性灵乃成学之本，从事义理考证与文章均须有天分有性灵。既如此，则，

一、义理、考证、文章之才，不同者何在，依旧没法得到说明，性灵变成通义。

二、若文章之士的才华，在于他们对文字具有特殊的敏感及操弄能力，则又陷入了矛盾。因为从重才的立场说，文之本在于才情、性灵，不在文字不在法，不能“以文字为诗”。

三、以人巧济天工、以学问辅才力，是两相折衷之法，但折衷并不能保证为善。人巧凿而天性漓、学问积而天机窒，同样是非常可能的。论者于此，并未提出“如何折衷”之办法。

四、论诗文创作时，以才为本。论才学兼备时，又把才与学对举着说。纵分主从，仍不免把学的地位提高了，理论上往往不能圆融，启人疑窦。

正因重才者说理未圆，故令重学重法者有可攻之隙或仍具发展之空间。

像被袁枚批评的翁方纲，也主张“考订、训诂之事与词章之事，未可判为二途”（《复初斋文集·四·蛾术编序》），但他的合一之法，便不是由才说，而是由学说。

由学说，也非至翁方纲始如此。翁氏之前，朱彝尊论诗云：“天下岂有舍学言诗之理？”（《曝书亭集·卷三九·楝亭诗序》）、厉鹗论诗云：“故有读书而不能诗，未有能诗而不读书”（《樊榭山房文集·卷三·绿杉野屋集序》），均主于学问。浙派诗人，以此见称，而皆见讥于袁枚等说性灵者，但流衍不绝，与桐城之日渐势盛相似。翁方纲继起，乃以学问肌理说神韵。

世多称翁方纲的理论为“肌理说”，其实肌理只是法的一部分。《复初斋文集》卷八《诗法论》云：

> 法之立也，有立乎其先、立乎其中者，此法之正本探源

也。有立乎其节目、立乎其肌理界缝者,此法之穷形尽变也。杜云:"法自儒家有",此法之立本者也。又云:"佳句法如何",此法之尽变者也。

前者指学问,后者指肌理,两者合起来,才是他所谓的法。他以此论神韵,说:"善教者必以规矩焉、必以彀率焉。……先于肌理求之"(《神韵论·中》)。也就是由法求神韵。这样论诗,当然反对严羽,故称:"所谓诗有别才非关学之语,亦是专为骛博滞迹者偶下砭药之词,而非谓诗可废学也"(《神韵论·下》)。如此论诗,才情问题遂几乎毫不考虑了。

翁方纲的说法,固然极端了些,但是我们要注意整个社会的趋势问题。由清初开始,钱牧斋、冯班、黄宗羲就痛批严羽。浙派崛起,朱竹垞与王渔洋坛坫分立,诗主博洽,正是以学富为才大。故此所谓博学,非仅为才情之对立而已,乃是另一种才与学综合的方式。这种方式,可称为"合学人与诗人为一"的企图或形态。朱氏之后,翁方纲、钱箨石,其实也属这个类型。另有浙派以外的扬州学者亦属这"博学于文"的形态,欲兼考核与辞章为一体。道光咸丰以后,沿续袁枚之说,偏于性灵一路者,固然有张问陶、宋湘等人,可是声势已不能与龚自珍、魏源、陈沆、何绍基、郑珍、莫友芝……等人相比。同光诗坛,更是"合学人诗人之诗二而一之也"的典型。因此,从趋势上说,清朝是由才到学的发展。诗歌在考证学风、桐城文派盛行的社会中发展,会形成这种现象也是很自然的。

但我说过,由才到学,这个学并不能单纯理解为才的对反者。因为乾嘉以后论"学"其实是要"合诗人与学人为一"的。因此这是以学为主的才学融合论,与严羽以才为主的才学融合,形态恰好相反。其不慊于严羽,殆属必然。

五、才德之争的发展与消亡

文学批评史上论才,以及因论才所引生的争论,脉络大底如是,我将之称为文才论。

但以上论文才，主要是从才与学、才与法的关系去探讨。文才论之内涵当然并不只于此，才德之争就是另一个重要的脉络。

只不过，才德之争发展到了清代，事实上越来越淡漠、越来越不重要了。我们只要看戴震、章学诚、姚鼐等人所区分的三条学问途径(义理、考据、辞章)中都根本抛弃了德行修养问题，就可以明白那早期极为重要的道德践履与修养操持，业已与所谓"学术"分道扬镳。道德属于伦理领域，学问则属另一领域。在这个领域中，"义理"也并不意指进行道德实践，而是指对义理的研析、阐述。既然道德已不预与学问之事，才德之争又如何争起呢？才德之争的结局如此，无怪乎我人要将之视为较次要的脉络了。

当然，这是清朝的情况，早期并不如是。

《典论·论文》已说："文人相轻，自古而然。……家有敝帚，享之千金，斯不自见之患也"。这就是对文人之批评，谓其人格上有瑕疵。而且这个瑕疵，是因其才来的。由于人才皆有所偏，以致"善于自见""各以所长，相轻所短"。

曹植也谈到过这种情况，他《与杨德祖书》说："刘季绪才不逮于作者，而好诋呵文章、掎摭利病。……人各有所好，兰茝荪蕙之芳，众人之所好，而海畔有逐臭之夫，……岂可同哉？"这也是指文人相轻。但曹丕说的是才性有偏而相轻所短，曹植论海畔有逐臭之夫者亦指此，可是说刘季绪才短而好讥评，就是另一个才的问题了。人才有高下，才智低劣者往往无法了解高明者，且因其不了解而横生诋呵，故曹植用"逐臭之夫"来形容此类人。香与臭，在此，是客观的价值区分。才是主观的能力。文人才士，各以其才论文评艺，但才的限制便使其评议多主观性，不自知己拙，反笑他人痴。此即形成人格上的缺点。

对于这个文人才士之病，后人颇多申论，如清朝尚镕《书典论论文后》说："自古文人相轻，一由相尚殊、一由相习久、一由相越远、一由相形切。相尚殊，则王彝谓杨维桢为文妖。相习久，则杜审言谓文压宋之问。相越远，则元稹谓张祜玷风教。相形切，则杨畏谓苏辙不知文体。……夫才学兼众人之长，斯赏识忘一己之美。……迩来学未半袁豹，而季绪诋呵者何多欤？"(《扶雅堂文集·卷五》)分析四种文人相轻

的原因，事实上已涵盖了大多数的情况，看来文人不相轻也难。而他们，还没提到有才者恃才傲物、藐视俗流、瞧不起没才华者，那还更令人讨厌哩！

范晔就是个现成的例子。他撰《后汉书》特立《文苑传》，足见是位能确认文士地位及文学价值的人，但他偏又看不起文人，"常耻作文士"，为什么呢？因为他认为当时文人都太差了，只有他最好。他又自负能识为文之奥窔，而"观古今文人，多不了此处"。此等心得，"尝为人言，多不能赏"，更令他不快，有高才未见赏于俗目之憾。文人之水准如此，他当然羞与为伍，故说自己"耻作文士"。只能自己嗟赏自己，说："吾思乃无定方，特能济难适轻重。所禀之分，犹当未尽"。意谓我的才华如此之大，还未全力施展就远超过你们这些号称才子的文人啦！

其语见于《狱中与诸甥侄书》。此君是在厕所中诞生的，额头因碰到砖头受了伤，所以小名叫做砖。长大后，身高不及七尺、又肥又黑，没胡须、也没眉毛。但容貌丑陋似乎未使他遭到太大的打击，倒是说这些话却难怪他会下狱。此等人，而说自己"耻作文士""无意于文名"，其实是在说你们都不配作文士，只有我才有资格享有这些文名。

这类反话、这类激矫的态度，范晔以降，例子多得不得了。文人才子越如此"露才扬己"，他就越容易惹人忌恨，越坐实了"文人无行"的批评。才德之争，重德行者也惯常从这一方面来指摘文人。如颜之推《家训·文章篇》说：

> 自古文人，多陷轻薄。屈原露才扬己，显暴君过；宋玉体貌容冶，见遇俳优；东方曼倩滑稽不雅；司马长卿窃赀无操；王褒过彰僮约，扬雄德败美新……每尝思之，原其所积文章之体，标举兴会，发引性灵，使人矜伐，故忽于操持，果于进取。今世文士，此患弥切。一事惬当，一句清切，神厉九霄，志凌千载，自吟自赏，不觉更有旁人。加以沙砾所伤，惨于矛戟；讽刺之祸，速乎风尘。

认为文人性格上多有缺陷，自矜自赏，而无道德操持，又易刺伤别人，结果就是伤害了自己。如"孔融弥衡诞傲致殒，杨修丁廙煽动取毙，嵇

康凌物凶终，傅玄忿斗免官，孙楚矜夸凌上，陆机犯顺履险”等，均为殷鉴。

这是从德性上对才士进行批评，才士以其有才而见嗤。但才德之争复杂的地方亦在于此。瞧不起寻常文人的才子，往往会说：你们那种文章根本不是好文章，好文章应该是如何如何。

应该怎么样呢？范晔说要：“情志所托，当以意为主”，否则就会如一般文士，“事尽于形，情急于藻，义牵其旨，韵移其意。……正少类工巧图缋，竟无得也”；裴子野说要根柢六艺，否则就是雕虫篆刻，“淫文破典，斐尔为工，无被于管弦，非止乎礼义，非高才逸韵者之所为”（《雕虫论》）。诸如此类说法，经常会以经义、风教、志意为纛令，谓文能兼德者方为大才。颜之推说：“文章者，原出五经，……至于陶冶性灵，从容讽谏，入其滋味，亦乐事也。……文章当以理致为心胸、气调为筋骨、事义为皮肤、华丽为冠冕”云云，亦属此类。故他批评：“今世相承，趋末弃本，率多淫艳。辞与理竞，辞胜而理伏。事与才争，事繁而才损”，认为这些文人均非真有才、真能尽才者。

也就是说，对文人才士，他们有个区分：小才者，各以所长，相轻所短；妄有诋呵，不辨妍媸；露才扬己，凌物凶终；徒事辞藻，无当意理。大才则不然，能兼众体、无偏嗜、知利钝、养性灵、合理义。故才德相亢者、文人无行者，只是小才。大才却是周公孔子般的才德相合者。如是，通过对才的批判，竟曲折地达到以才德合一为内涵的重才论。

换言之，只有才、只以才华为文，并不是真才，也不是真正的好文章。唯有才德相合，始是真才、始成真文。

这种论式，事实上也就是唐初文论或古文运动的基调。

隋文帝时，李谔指摘时人：“闾里童昏，贵游总丱，未窥六甲，先制五言。……以傲诞为清虚，以缘情为勋绩，指儒素为古拙，用词赋为君子。故文笔日繁，其政日乱”。接着王通又痛批文士：

> “文士之行可见：谢灵运小人哉，其文傲，君子则谨。沈休文小人哉，其文冶，君子则典。鲍照江淹，古之狷者也，其文急以怨。吴筠孔珪，古之狂者也，其文怪以怒。谢庄王融，古之纤人也，其文碎。徐陵庾信，古之夸人也，其文诞”。或问

孝绰兄弟，曰："鄙人也，其文淫。……皆古之不利人也"(《文中子·事君篇》)。

如此指责文人无行，非反文学，实欲尊扬文学也，故曰："古之文也约以达，今之文也繁以塞"。提倡的是一种"古之文"，也就是认为后世文人之文均非真正好的文学。他所认同的文人也是古之文人，即"古君子志于道，据于德，依于仁，而后艺可游也"(同上)的才德合一之人。

此时便已提出贯道的主张了。《天地篇》说："学者博诵云乎哉？必也贯乎道。文者苟作云乎哉？必也济乎义"。其言实可视为韩愈"学所以为道，文所以为理"(《送陈秀才彤序》)之先声。

从王通到韩愈，这种主张也是未中断的，例如《陈书·文学传论》说："文学者，盖人伦之所基欤！是以君子异乎众庶。昔仲尼之论四科，始乎德行，终于文学，斯则圣人亦所贵也"，白居易《与元九书》说："奉而始终之则为道，言而发明之则为诗。……故览仆之诗者，知仆之道也"，梁肃《常州刺史独孤君集后序》说："文之高下，视才之厚薄。……操道德为根本、总礼义为冠带，以易之精义、诗之雅训、春秋之褒贬，属之于词，故其文宽而简、直而婉、辩而不华、博厚而高明"、柳冕《答荆南裴尚书论文书》说："骚人起而淫辞兴，文与教分而为二：以扬马之才则不知教化，以荀陈之道则不知文章。以孔门之教评之，非君子之儒也。夫君子之儒，必有其道、必有其文"……。

诸如此类文献，都把才德、文道合在一块儿讲，反对近世文风，复求古义。古文运动之所谓"古文"，涵义亦在于此。

文道关系与才德关系，经隋唐文家如此提倡，再由宋代文家赓续发挥，当然渐成风气，一时文统，尽归古文主盟。道学家推波助澜，更强化了文的重道倾向，真德秀编《文章正宗》、吕祖谦编《古文关键》均可见道学家与古文家合流的趋向。

而这个倾向，又是得到政府支持的。对于文人华辞靡语之不利治化、才颖任诞不中绳墨之有妨风教，北朝以来，迭有评议。故古文运动才德合一、文道合一的主张，正是政府所欢迎的，认为有裨治化、可翼风教。提倡此类文风者，原本也有希望文学能发挥经国济民之功能的心态，故亦乐于施用于政教领域。吕祖谦《古文关键》多收策论，原意

即在于“取便科举”(见《张云章序》)。其后科举遂正式以道学加上古文的方式为之,要求士子代圣立言,而发展成了八股文。

从吕祖谦编《古文关键》、楼昉编《崇古文诀》、真德秀编《文章正宗》、费衮编《文章正派》、谢枋得编《文章轨范》等等以来,由南宋到清朝桐城派、湘乡派,可说是古文取得正宗典范地位的时代。古文与道学与科举,形成共生的结构,势力绵亘至清末科举废除为止。才德合一,亦因此而成为正宗典范之观点,凡端言庄论、正式场合,必然持论如此。

但是,消者息之始,息者消之机。才德合一,正宗化之后,事实上便空洞化了。以吕祖谦《古文关键》来看,其书已论辞不论义,所重不在心性、义理、治化风教,而在圈点批抹,教人注意“文势规模”、“纲目关键”、“警策句法”、“如何是主意首尾相应”、“如何是一篇铺叙次第”、“如何是抑扬开合处”、“如何是起头换头佳处”、“如何是融合屈折剪裁有力处”等等。楼昉《崇古文诀》,刘克庄谓其“逐章逐句,原其意脉,发其秘藏”(《大全集·卷九六》),而所发之秘,亦在文而不在道。至于谢枋得《文章轨范》,王阳明更是直指其“独为举业者设”(《序》)。可见古文家所讲的“文与道俱”云云,虽然在言论市场上占尽优势,大家都认可它的价值,但虚尊道,以张皇门面之后,谁也懒得在道上穷深极究、探赜钩玄。都是虚晃一枪,便埋首经营其文辞去也。此风自南宋已然,非至桐城派才重法不重义。

因此,在高谈才德合一、文道合一的时代,若究其实,可说实乃道德空洞化的时代。道德成为门面语、口号、人人都在讲的一种陈腔滥调;而道学渐成僵化、拘执、固闭不通之代名词;古文则“唐宋八大家”之后,遂无大家;科举抡才,更是每个人都明白的一场掷敲门砖大赛,获隽者不在才高德美文优理长,而在命遇。

要如此理解,我们才能明白:为什么在古文运动以后,才德相合、文与道俱已成为正宗观念的时代,社会上反而越来越推崇、越来越喜欢文人才子,社会也越来越文士化。

在这个时代,道德践履,又已文辞化了。仿佛只要在纸上高谈性理、治化、道德、仁义,就已有了德、就已实践了道德。亲行实证的道德

修操功夫，沦为辞藻铺陈之业。

至清，乾嘉朴学兴起，又将之知识化。以辨析字词、考订章句、校勘版本来论释义理。尊德性，沦为论义理；而讲明义理之法，则为知识化的手段。道德修持及践履问题，当然也就日益空洞，以迄消失了。

文人才士，在此时期，受到道德批判之压力亦益减轻。才人狂士，以其诞傲，佯狂箕踞、饮酒挟妓、侮狎公卿，不唯时有所闻，抑且社会也默许其成为一特殊之行为模式，评价且远在道学先生之上。一为文人，非但不会“便无足观”，更可有“文人无行”之特权，仿佛文人就该如此。直到现在，我去赴宴，一定被劝饮。若辞以不能喝，旁人必然大声怪诧：“文人怎么会不能喝酒呢？”是呀，沉湎麹乡、使酒骂座、醇酒妇人，都是败德的事，或都可从道德上给予批评，但文人才士不受此限。才德之争的历史，也因此无可争、无须争了。

博学于文：清朝中叶的扬州学派

一、所谓扬州学派

清代扬州府治，领二州（高邮、泰州），六县（江都、甘泉、仪征、兴化、宝应、东台）。这个地域，在乾隆、嘉庆、咸丰年间，生活富裕，学术文化极为发达，故论者或就这个地域的学人与学风，称为扬州学派。

首次如此指称的，是方东树。他在《汉学商兑》中两度谈及扬州学派，他说：

> 汪氏既斥《大学》，欲废“四子书”之名，而作《墨子表微序》，顾极尊墨子，真颠倒邪见也。……此等邪说，皆袭取前人谬论，共相簧鼓。后来扬州学派著书，皆祖此论。（卷上之中）

文章则六朝骈俪有韵为宗，而斥韩欧为伪体。……夫以韩欧之文而谓之骩，真无目而唾天矣。及观其自为及所推崇诸家，类如屠酤计账。扬州汪氏，谓文之衰自昌黎始。其后扬州学派皆主此论，力诋八家之文为伪体。阮元著《文笔考》以有韵者为文，其旨亦如此。（卷下）

这两段话都是抨击扬州学派的。前者将扬州学派推源于汪中，并归入“汉学”这一系统中；后者从文学上说扬州学派的特点在于提倡骈文、反对唐宋古文八大家。

方氏以后，论及扬州学派之特征者，以梁启超《中国近三百年学术史》为著。他说乾嘉学术以汉学为主，汉学又分两支，一为吴派、一为皖派。吴派以惠栋为中心，皖派以戴震为中心。前者信古、后者求是；前者纯汉学、后者考证学。“此外尚有扬州一派，领袖人物是焦理堂循、汪容甫中。他们研究的范围比较的广博”。

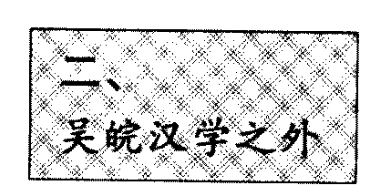
这个讲法与方东树相同之处有二：一是都发展了江藩对汉学阵容的描述。江氏《汉学师承记》卷一绪论云：“本朝三惠之学盛于吴中，江永戴震诸君继起于歙，从此汉学昌明，千载沉霾，一朝后旦”。这本来是个时间序列的描述语，但已标出了吴与歙、三惠与戴震在汉学中的代表地位。这种代表地位到了方东树，便更予以区分其学术上的差异，说：“顾黄诸君，虽崇尚实学，尚未专标汉帜。专标汉帜，则自惠氏始。惠氏虽标汉帜，尚未厉禁言理。厉禁言理则自戴氏始”（卷上）。这是把戴震视为更激烈的汉学领袖，因此“自是宗旨祖述，邪詖大肆”，影响也比惠栋更为深远。梁启超又再据此而言，坐实了惠戴为吴皖两派，一崇古、一信求是。

另一个梁氏与方氏一样之处，是将扬州学派归在广义的“汉学”阵营中。但方东树谓扬州学派乃祖述汪中而形成者，梁启超则说汪中本身就属于这派。换言之，一以汪中之后有扬州学派，一云汪中焦循为此派领袖。

梁启超与方东树另一个不同点，是梁氏忽视了方东树对扬州文章宗尚的叙述，只从汉学这个角度去掌握扬州学派。此外，在评价上两氏亦南辕北辙，方氏极力批评汉学阵营，梁启超却是赞扬的。

梁启超对清代学术史的描述，影响深巨。乾嘉朴学可分吴皖两派之说，深中人心；扬州学派云云，也获得扬州人士不少的回响。不断有人在证成此说，如支伟成说戴震"施教京师，而传者愈众。声音训诂传于王念孙、段玉裁，典章制度传于任大椿。既凌廷堪以歙人居扬，与焦循友善，阮元问教于焦凌，遂别创扬州学派"(《清代朴学大师列传》，1986，岳麓书社)，将扬州学派视为戴震一系的发展。

1987年扬州师范学院编印了《扬州学派研究》的内部交流非卖品，里面居主流的意见，大抵亦谓扬州学派源于皖学戴震，其特点在于反宋学、倡汉学，而其治学之道则在于能明故训声音之原。高邮王念孙父子，最为重要；下及仪征刘师培。其余谱系，包括任大桩、汪中、焦循、凌廷堪、阮元、刘宝楠等。王俊义《论乾嘉扬州学派》也说：扬州学者焦循、凌廷堪、阮元、汪中、王念孙、王引之、任大椿等人承继发展惠戴之学，将乾嘉朴学进一步推向高峰(《青海社会科学》，1989年第3期)。这类意见，经过扬州师院等单位热心宣扬之后，也逐渐影响到台湾，如张继屏说："江南地区，如扬州地区，考据学的专门化与组织化，使学者如焦循、凌廷堪、阮元、汪中、王念孙父子及任大椿等人得以进行大规模的考证学术活动，承继发扬惠戴之学，将乾嘉朴学的发展推向新的高峰"(《台大文史丛刊》，《纪昀与乾嘉学术》，第二章，1998)，即完全接受了上述这类看法。



二、吴皖汉学之外

以学者的地籍来称呼他，并将其门生故旧、作风类似者并称为这个以籍贯标名的某某派别，风气盛于明代。如李东阳被称为茶陵派、袁伯修袁宏道袁小修被称为公安派、钟惺谭元春被称为竟陵派。钱牧斋年齿稍晚，亦被称为虞山派，均属此类办法。但主要用在诗人方面，经学则无分派之说。理学虽在宋代已有濂、洛、关、闽、金华、永嘉之分，可是明代并不流行这种讲法，仅别朱、陆、王而已。至阳明殁后，后学流衍四方，讲说渐有不同，黄宗羲乃以浙中、江右、南中、楚中、北

方、粤闽来区分，另外则把王艮、罗近溪等称为泰州派[1]。

清代沿袭了这种风气，如词，陈其年为阳羡派、朱彝尊为浙派，文则姚鼐方东树等为桐城派。学术方面，章学诚亦云有浙东浙西之分，《文史通义·内篇·浙东学术》谓顾炎武代表浙西、黄宗羲代表浙东，“顾氏宗朱，而黄氏宗陆”，“浙东贵专家，浙西尚博雅”，“浙东之学，言性命必究于史”。

把乾嘉汉学归于吴皖二派，或推源究始，谓汪中启导扬州学派云云，也都可以看成是这种风气下的产物。

但分派之说，各人用法并不一致。有些较为严格、有些对派别的指称却很松散；有些人讲某某学派，是有意树帜立纛，攸关学术宗旨；有些则仅为方便权宜之区划。像章学诚之揭举浙东学术，据钱穆余英时所考，他是有特殊用意，志在与戴震分庭抗礼的。梁启超论吴皖扬州便不然，他自己就曾说过：“以上所举各派，不过从个人学风上，以地域略事区分。其实各派共同之点甚多，许多著名学者，也不能说他们专属哪一派”。可见在梁启超的用语中，吴皖扬州云云均非严格的学派指认。

稍早，江藩叙汉学师承时，虽说三惠之学盛于吴中，江永戴震继起于歙，但实际上并未分派。三惠与沈彤、余古农、江艮庭、褚寅亮，述于卷二。此虽皆吴人，但褚寅亮治仪礼、天文、历算、公羊之学；余古农为沈德潜弟子；沈彤为何焯门人。反而是戴震，江藩说：“王光禄鸣盛、钱少詹大昕、戴编修震、王侍郎兰泉先生，皆执经问难，以师礼事之”，把他归在惠氏学脉底下。或最多仅将戴震视为继起者。不认为两者代表了两种不同学派的学风。至于方东树，论惠戴之不同，也仅说他们在反对宋学方面戴震更激烈些，却不是由汉学方面谁信古谁求是来分判。

因此，我们可以说，乾嘉汉学分为吴皖两派，其实正是梁启超以不甚严格的方式所做的煞有介事之指涉，本来并没有如此明确的两派。吴派较为信古、是纯汉学；皖派较为求是，是考证学云云，也只是梁启超对惠戴两人的评价，非当时真有此两种学风。因为同样为“江慎修之高弟子”，且“与休宁戴编修东原相亲善”的金榜，在江藩的叙

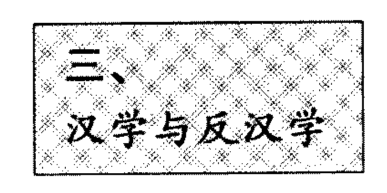
述中，是与江永戴震同卷的；而他就是"专治三礼，以高密为宗，不敢杂以后人之说，可谓谨守绳墨之儒矣"。如此风格，比惠栋之信古，又何遑多让？

假如吴皖分派乃是一种并不真确的指述，则谓扬州学派出于皖派就更不合理实了[2]。

戴震非扬州人，推扬州学派之源于皖学，主要原因当然是由于王念孙与戴震的关系。但如此一来，扬州学派也者，岂不仅是皖派了吗？戴震一人不能成派，他一生正式受业弟子又仅王念孙、段玉裁二人；此外，如任大椿乃"同志之友而问学焉"、孔广森则"姻娅而执弟子礼者"，其学与戴震亦不相同。故若戴震所形成的是一个"以戴东原为中心"的皖派，那么，王念孙无论如何均该列入此派之中，为一名骁将，否则皖派还有什么人吗？此从师弟授受渊源及流派归属上说。再从治学手眼方法及学术宗旨说，王念孙父子也并未在戴震皖派之外，另立宗旨、别寻方法。是以若从戴震这一条线索看。扬州学派并无独立门户之资格。顶多只能视为皖派或皖派之分支。

这是推扬州学派之源于戴震的窘境。而其窘况尚不只于此。因为章学诚就讲过：朱子之学，一传为勉斋九峰、再传为西山鹤山东发厚斋、三传为仁山白云、四传为潜溪义乌、五传为宁人百诗，"生乎今世，因闻宁人百诗之风，上溯古今作述，有以心知其意，此则通经服古之绪，又嗣其音矣"(《朱陆篇》)。依章氏之见，戴震之学，属于浙西一派，此不就地籍分而以学术宗趣分也。论扬州学派者，是否也要再从戴震往上推，把扬州学派推源于顾炎武甚或朱晦庵？

这就可见近人谈扬州学派时，仅从"汉学"这个角度，且仅从汉学阵营中皖派这个脉络来谈，是讲不通的。我们承认在当时是有个扬州学派(起码方东树即这么描述过)，但方东树未将之归入吴皖两系之中，且强调它们在文学上的特殊立场；梁启超也说吴皖分派，"此外尚有扬州一派……他们研究的范围比较的广博"。故若欲考乾嘉时期扬州之学派学风，实应考虑这"此外"、"广博"、"文章则六朝骈俪有韵者为宗"的部分，否则依草附木，乱攀亲戚，有何益哉？



三、汉学与反汉学

从“汉学以外”这个角度去看，我们立刻就可以发现扬州学派与讲汉学考证者的差异。

以梁启超所说的“扬州一派领袖人物焦理堂循”为例。理堂《文集》卷七虽有《申戴》一篇，平生为学也服膺戴震，但彼此宗趣仍是分途的。焦循不但不是“汉学”，他根本也就反对“汉学”、“考据”。故其言曰：

一、近之学者，无端而立一考据之名，群起而趋之。所据者汉儒，而汉儒中所据者又唯郑康成、许叔重。执一害道，莫此为甚。许氏作《说文解字》，博采众家，兼收异说。郑氏宗毛诗，往往异《传》说；三礼列郑大夫、杜子春之说于前，而以“玄谓”按之于后；易辨爻辰；书采他说；未尝据一说也。且许氏撰《五经异义》；郑氏驳之。语云：“君子和而不同”，两君有之。不谓近之学者，专执两君之言以废众家；或比许郑而同之，自擅为考据之学。余深恶之也(《里堂家训·卷下》)。

二、近之学者，以考据名家，断以汉学，唐宋以后，屏而弃之。其同一汉儒也，则以许叔重、郑康成为断，据其一说以废众说。(《论语通释·释据·第一条》)

三、本朝经学盛兴，在前如顾亭林、万充宗、胡朏明、阎潜丘。近世以来，在吴有惠氏之学，在徽有江氏之学、戴氏之学。精之又精，则程易畴名于歙、段若膺名于金坛、王怀祖父子名于高邮、钱竹汀叔侄名于嘉定。其自名一学，著书授受者，不下数十家，均异乎补苴掇拾者之所为。是直当以经学名之，乌得以不典之称称之所谓考据者混目于其间乎？……世俗考据之称，……不得窃附于经学，……考据之名不可不除。(《文集·卷十三·与孙渊如观察书》)

四、人惟自据其学，不复知有人之善，故不独迹言之不

察，虽明知其善而必相持而不相下，荀子所谓“持之有故，言之成理”。凡后世九流二氏之说、汉魏南北经师门户之争、宋元明朱陆阳明之学、近时考据家汉学宋学之辨，其始皆缘于不恕，不能克己舍己、善与人同，终遂自小其道而近于异端。使明于圣人一贯之指，何以至此？（《论语通释·释一贯忠恕·第一条》）

五、循尝怪为学之士，自立一考据名目。以时代言，则唐必胜宋，汉必胜唐。以先儒言，则贾、孔必胜程、朱，许、郑必胜贾、孔。凡郑、许一言一字，皆奉为圭璧，而不敢少加疑辞。窃谓此风日炽，非失之愚，即失之伪。必使古人之语言，皆佶屈聱牙而不可通；古人之制度，皆委曲繁重而失其便。譬犹懦夫不能自立，奴于强有力之家，假其力以欺愚贱，究之其家之堂室牖户，未尝窥而识也。若以深造之力，求通前儒之意，当其散也，人无以握之；及其既贯，遂为一定之准。其意甚虚，其用极实。各获所安，而无所勉强，此亦何据之有？古人称“理据”、“根据”，不过言学之有本。非谓据一端以为出奴入主之资也。据一端以为出奴入主之资，此岂足以语圣人之经而通古人声音训故之旨乎？循每欲芟此“考据”之名目，以绝门户声气之习。（《与王引之书》。文集不载，收录于罗振玉影印《昭代经师手简》二编）

六、朱子之徒，道学为门户，尽屏古学，非也。近世考据之家，唯汉儒是师，宋元说经，弃之如粪土，亦非也。（《里堂家训·卷下》）

以上所摘录的焦循言论，都非常明显地是不欣赏“近之学者”以汉学考据立门户的。第一条痛斥其执一害道，拘泥于汉儒之说，不能兼容并蓄。第二条批评汉学考据学者屏弃宋学，在汉学中也不能发扬汉代学术内部的多元性。第三条，比前面两条更激烈，完全反对“考据”这个名目，谓考据不足以为学。第四条又说考据家讲汉学宋学之分，是自小其道而近乎异端。第五条则指责以考据为其学术方法者，会在心态上形成据守的状态，据一端以为入主出奴之资，而无法会通。不但

以此自立门户，屏弃宋学是不妥当的，它本身也不能达到“语圣人之经而通古人声音训故之旨”的目的[3]。

这些批评都很激烈，也很径直。把这样一位明白反对汉学的人，硬拉到汉学阵营来，且谓此即戴学之后劲，实在是荒唐的。

我们要知道：焦循虽服膺戴震，但学术关怀不同、生命形态不同、发言情境也并不相同。在戴震时，提倡汉学以自别程朱理学传统，代表了一种新的学风；可是到了焦循时，汉学已成为新的流行，焦循看到的，就多是言汉学讲考据者之流弊。故其批评主要是针对汉学而非宋学。张舜徽先生认为当时扬州学者与乾隆中叶崛起的朴师经师们谨守锢蔽之学风不同。甚是。当时王引之甚至不讳言指出惠栋著作的缺失，显示扬州学者已开始反省考证学发展的历史进程(《清代学术的流派和趋向》，《讱庵学术讲论集》，岳麓书社，1992 年)。而这种现象当然并不仅可见诸焦循的议论，其他扬州学者也有类似之说，如凌廷堪云：

> 一、都中奉到手书，所云近之学者；多知崇尚汉学，庶几古训复申，空言渐绌。是固然矣。第目前侈谈康成、高言叔重者，皆风气使然，容有缘之以饰陋、借之以窃名，岂如足下真知而笃好之乎？……盖尝论之，学术之在天下也，阅数百年而必变。其将变也，必有一二人开其端，而千百人哗然攻之。其既变也，又必有一二人集其成，而千百人靡然从之。夫哗然而攻之，天下见学术之异，其弊未形也。靡然而从之，天下不见学术之异，其弊始生矣。……固陵毛氏出，则大反濂洛关闽之局，掊击诋诃，不遗余力，而矫枉过正，武断尚多，未能尽合古训。元和惠氏、休宁戴氏继之，谐声诂字，必求旧音，援传释经，必寻古义，盖彬彬乎有两汉之风焉。……浮慕之者，袭其名而忘其实，得其似而遗其真。读易未终，即谓王韩可废。诵诗未竟，即以毛郑为宗。左氏之句读未分，已言服虔胜杜预。尚书之篇次未悉，已云梅赜伪古文。甚至挟许慎一编，置九经而不习。忆《说文》数字，改六籍而不疑。不明千古学术之源流，而但以讥弹宋儒为能事，所谓天下不见学术

之异，其弊将有不可胜言者。嗟乎！(《文集·卷廿三·与胡敬仲书》)

二、搜断碑半通、刺佚书数简，为之考同异、校偏旁，而语以古今成败，若坐氛雾之中。此风会之所趋，而学者之所蔽也。(《文集卷廿三·大梁与牛次原书》)

依焦循凌廷堪的看法来说，则扬州之学，其实可以分成两类，一是袭染汉学风气并讥弹宋儒的。这种人或许正如方东树所说，乃是祖述汪中等人而来，因为汪中就是“最恶宋之儒者，闻人举其名，则骂不休，……聆之者辄掩耳疾走，而君益自喜”(凌廷堪《汪容甫墓志铭》)的人物。但另一类扬州学者，则是看到了这种风气的流弊，故不主张如此的。不仅反对立汉学之帜以攻宋学，也反对骂人，谓应“博采众家，兼收异说”，焦循即其中之一。《文集》卷七《述难》三云：

学者好诋 諆其人，人不易诋也。……善述者，能道人之是，能道人之非。学宋元人之学者，非汉魏矣；学汉魏人之学者，非宋元矣。犹之学冶者非陶，学农者非圃。老于农而后可非农，精于冶而后可非冶。门外者不知门内之浅深。是故能述之，乃能非之；能非之，乃能述之。

唯有深入理解对方，才能明白对方的短长优劣。此即焦氏解“攻乎异端”之意。他说：“异端者，各为一端，彼此互异。惟执持不能通则悖，悖则害矣”(《论语补疏·卷上》)，与凌廷堪希望天下学术有异说的心情是相同的。

汪中、焦循、凌廷堪都是扬州学派的领袖人物，但两种人正好代表了扬州学术的两个面向。这样多元化的面向或学术内涵，当然不能仅由皖派传承或汉学这个角度来观察。



四、多元化的学风

藉汉学这一面来看，扬州即有袭染汉学与反对立汉学门户这两种类型。可是扬州事实上尚不只此两类学风，因为扬州本来就有理学

的传统。

按李斗《扬州画舫录》卷六载:“初,扬州盐务,竞尚奢丽。值郑鉴元好程朱性理之学,互相倡率,而侈靡之风,至是大变”,卷十三又说:“李道南……见刘文公。……文正公书张横渠‘学颜子之学,志伊尹之志’二语赠之”,“王准,为鉴元之戚,善属文,私淑朱晦庵”,这些都是讲理学的。

又,扬州城中“校课士子书院,唯安定、梅花两院”(卷三)。而安定书院原本是以祀宋儒胡安定而得名的。梅花书院,则是明朝理学大家湛若水的旧处。梅花书院第一任掌院即是姚鼐,安定书院则有杭士骏、赵翼、蒋士铨等先后掌院。姚鼐主张古文、主张程朱学,都很著名;他既在此掌教课士,扬州学风自然也就不可能仅是汉学。

何况,扬州地区,在晚明也是泰州学派盛行之地。至清“咸同之交,泰州有李晴峰,推明王艮之学,而稍易其宗,弟子数百人,传其学者遍大江南北”(刘师培《王艮传》),可见流风余韵自成体段,仍存在于扬州地区,何可忽视?

此外,扬州本地还有一些宗族具有它本身的学术传统。如《画舫录》卷十二云:“江方伯名春,工制艺,精于诗,与齐次风、马秋玉齐名。先是论诗有南马北查之誉。迨秋玉下世,方伯遂为秋玉后一人。……江氏世族繁衍,名流代出,坛坫无虚日”,其下并举了江昉、江立、江兰、江晟、江昱、江恂等为说,其学以诗文古器物为主。又卷十三记吴尊楣工诗,“吴氏为徽州望族。其寓居扬州者,即以所居之村为派”,族中吴楷工诗词文赋,善书;吴志涵工制艺;吴承绪,工制艺;吴之黼,工诗词;吴均、吴应瑞,以诗称。显然这也是宗族之学。这些学术均非汉学所能范限,与戴震等人也毫无关系。

讨论扬州,在这些本地学人学风之外,我们还应注意扬州在当时之特点,在于它乃人文荟萃之地,四方学者来往其间,如《扬州画舫录》卷十所云:“扬州为南北之冲,四方贤士大夫无不至此”。

这些人来扬州,有的是定居落籍,有的是任职供事,有的寄居某某豪士家中,另有些则短期来访友游历,故李斗又说:“有游迹数至而无专主之家,以虹桥为文酒聚会之地”。

各方人士荟集之地，自然会呈现多元化的特色，什么样的人都有。大家荟聚来此，在此表现其学艺所长，所形成的整体成果，就是扬州的风格。所以扬州的文化风气或形象，本来就是兼容并蓄、广博开放的。

最能说明这点的，就是著名的"扬州八怪"。八怪之称，究竟所指为谁，争论很多[4]。但其中罗聘与汪士慎是安徽歙县人、金农是浙江杭州人，黄慎是福建宁化人，高凤翰是山东人、边寿民是江苏淮安人。八怪中极活跃的这几位，就都不是扬州本地人。只因他们以扬州为主要的活动区域，他们的表现即代表了扬州的画风，故并称为扬州八怪。

书法也是这样。来往扬州的书法家极多，《扬州画舫录》所载不下数百人，这里面，有王澍虚舟、王文治梦楼、梁巘闻山、戈守智汉溪等是较传统的。戈氏著《汉溪书法通解》，书宗颜真卿；梁巘得力于李北海，又取法王羲之、董其昌；王虚舟楷行致力欧褚、篆法李斯，俱享盛名。可是扬州也另有八怪那样的书家，郑板桥"晚摹瘗鹤兼山谷，另辟临池路一条"（蒋士铨语），金农"漆书有如金错刀"，高凤翰"左手握管疑持螯"，李复堂"东涂西抹皆坚牢"（皆见《凌霞·扬州八怪歌》），这些都是在传统中寻突破的。至于包世臣、阮元，提倡北碑，更是造成了革命性的变动。当时邓石如来往扬州二十余次；包世臣亦久客扬州，筑小倦游阁以居，且与黄仲则之子黄乙生朝夕辩证，"始艮终乾"之说即得之乙生。扬州一地，兼容并蓄，呈现出这许多不同风格与见解的现象，书法、绘画与经学其实是一样的[5]。

当时扬州人文荟萃，除了一般性的原因，如经济富庶、社会繁荣外，更重要的，是有人主持风雅。

扬州在清初，经"扬州十日"之后，原本元气大伤，但先后主政者精懋有功，气象乃逐渐复苏。乾隆二十八年，卢见曾（雅雨山人）两任盐运使，提倡风雅，使盐商大起园林，邀学者文人优游吟咏于其间，扬州遂成为江南文化中心。他主持"虹桥修褉"，"日与诗人相酬酢，一时文宴胜于江南"。而且惠栋至扬州即为他所聘请，《扬州画舫录》云："公重其品，延之为校《乾凿度》……大江南北为惠氏之学者皆称之曰红豆三先生"。其余宾客，则有戴震、吴玉搢、严长明、朱稻孙、汪棣、易

谐、鲍皋、郑燮、李勉、高凤翰、张宗苍、王又朴、祝应瑞、吴均、金兆燕、钱载、宋若水等。卢氏之外，谢启昆亦曾出为扬州太守，扶养士气。此后则大书家伊秉绶亦曾任扬州知府，他题平山堂联说："过江渚山，到此堂下；太守之宴，与众宾欢"，可谓夫子自道。扬州即是因有这些人主持文酒之会，提倡风雅，所以人文才能越来越发达，四方学者咸愿聚集于此。

当然，人文环境的营造，并不仅仰赖主政者的倡导，还须有些其他的条件，扬州在这些条件上则恰好比较优裕。例如该地有大藏书家。《画舫录》卷十五云："陈征君，来扬州主銮江项氏。项氏彝鼎图书之富甲天下"，卷十云："汪舟次方伯、马秋玉主政两家，多藏书。公（卢见曾）每借观，因题其所寓楼为借书楼，赠方伯拔江诗云：'弓衣织遍海东头，博奥曾闻贯九丘，犹喜遗编仍藻绣，更番频到借书楼'，赠秋玉诗云：'玲珑山馆辟疆俦，丘索搜罗苦未休。数卷论衡藏秘籍，多君慷慨借荆州'"。

汪家马家的藏书，不但卢盐运使要来借观，也吸引了许多学者来这里读书，如厉鹗就在马氏小玲珑山馆获见大量图籍，著成《宋诗纪事》《南宋院画录》《玉台书史》等。戴震、全祖望、杭士骏来扬州，也是住在马家。《画舫录》称马曰管秋玉"好学博古、考校文艺、评骘史传，旁逮金石文字"，"尝为朱竹垞刻《经义考》，费千金为蒋衡装潢所写十三经。又刻许氏《说文》、《玉篇》、《广韵》、《字鉴》等书，谓之马板"（卷四）。他们本身是学人，又富资财、好交游、多藏书，对学术风气的影响当然十分巨大。

类似这样的情况其实不少，如程瑶田"与戴东原、方希园穷经数十年，著《通艺录辨》、《九谷沟洫诸考》，皆能发古人所未发。是为戴氏之学而不偏护其说者也"，他与方辅密庵来扬州，均住于盐商徐赞侯家（《见画舫录·卷十四》）。扬州许多大盐商都对学术之推展、文化之提升颇有贡献。

也即因为如此，扬州乃能成为全国文化中心，瞿兑园《人物风俗制度丛谈》曾记：

乾隆中，扬州文酒之会最盛。按板桥题画云："乾隆二十

一年二月三日，予作一桌会，八人同席，各携百钱，以为永日欢。座中三老人、五少年。白门程绵庄、七闽黄瘿瓢、与燮为三老人；丹徒李御萝村、王文治梦楼、燕京于文浚石芗、全椒金兆燕棕亭、杭州张宾鹤仲谋为五少年；午后济南朱文震青雷又至，遂为九人会。因画九畹兰花，以纪其盛。诗曰：'天上文星与酒星，一时欢聚竹西亭，何劳芍药夸金带，自是千秋九畹青。'座上以绵庄为最长，故奉上程先生携去"。程绵庄即《儒林外史》中庄征君也，其风流胜概如此，《儒林外史》惜未着意写之。

此等雅集，是扬州学者文人聚会的基本模式，相关记载题咏极多，在全国也最具代表性。

可是，雅集只显示了文人学者间结合的状况。雍雅咸熙、唱和欢洽，固为扬州学人中重要的面相；但一个地方，聚集了全国的精英来此，精英之间便也不可能没有竞争关系。董伟业于乾隆五年作《扬州竹枝词》就会挖苦说扬州当时"三三两两说词赋，扬州满地是诗人"。在这种满地诗人、到处学者的地方，文人相轻，彼此间当然也不免有些讥评腹诽，故其诗第二首就是讽刺厉鹗，云："奇书卖尽不能贫，金屋银灯自苦辛，怪煞穷酸奔鬼图，偷来冷字骗商人"。此种批评，袁枚深表同意，《随园诗话》中即予采入。但袁枚自己在扬州时"每逢平山堂梅花盛开，往来邗上。以诗求见者，如云集焉"(《画舫录·卷十》)，太过风光，也不免遭人忌妒批评。所以焦循《刻诗品序》说："诗道之弊也，用以充逢迎、供谄媚，或子女侏儒之间，导淫教乱。其人虽死，其害尚存。一二同学之士、愤而恨之，欲尽焚其书。余曰：是不必较！"(《雕菰集·卷十五》)

是的，"是不必较"。在一个人文荟萃的地方，由好的方向看，因它多元化地汇聚众美、兼容并蓄，故自然而然形成一种宽博的气度，堂庑阔大。各式异端，均能安住于其中，且获得滋长的土壤，因此也最具有开创性。从坏的一面来看，则好胜争名，彼此的竞争关系，也导致了争论和冲突。只不过，争论多了，人也就把差异看得平常，把冲突看得淡了，不但不会有太激烈的行为，反而能逐渐培养出包容、不必太过

计较的态度。

于是，无论从好或坏的方面，扬州都表现了一种宽容广博的学风。即使扬州内部也有汪中那样喜欢讦其诋骂人的人，也有作诗嘲笑别人，甚或对某人不满而欲“尽焚其书”的人士，整体来说，扬州学风仍是以广博为其特征的。焦循所说，为学应“通核”而不应“据守”，实比汪中更能代表扬州的精神[6]。



五、重博学的传统

为学而强调通博，必然在研究对象上也会较为广博，此即梁启超所云，扬州学派之特点在于：“他们研究的范围比较的广博”。

《画舫录》卷三形容汪中说：“善属文，涉猎子史百家，精于金石之学。同时高邮贾田组(字稻孙)好学，多斯赡涉。容甫所学，半取资焉”。这即是说汪中所学，渊源于扬州一种博学的传统。汪中后来之议论虽常被归入汉学一路，但实际上因为所学根柢不同，因此汪中之学实与吴皖经学家之讲考证、倡汉学者不同。《画舫录》卷六说他“为经史之学，尤善属文”，桂文灿《经学博采录》则说他“过目成诵，博综典籍，遂为通人”。在经学著作之外，他尚有《秦蚕食六国表》《金陵地图考》《广陵通典》等史地之学，此皆非经学所能范限。此外他治诸子，也被方东树在《汉学商兑》中批评到，指责他讲荀子、墨子。《汉学师承记》另载他“好金石碑版”，且精于书画鉴定(卷七)。凡此，均可见其博通之学的规模。

类如汪中而名不及者，扬州实多有之。贾田祖外，如黄文旸“工诗古文词。得古钱数百品，上古至今，一一摹之而系以说，为《古泉通考》六卷。又录金元以来杂剧院本，标其目而系以说，为《曲海》数卷。又《隐怪丛书》十二卷、《丙官集》数卷。好葫芦……著《葫芦谱》。……又著《通史发凡》三十卷”(《画舫录·卷九》)。李保泰“博综经史，能括其义理之所在。善诗古文词。……与钱辛楣宫詹、王西庄侍郎、卢抱经学士、姚姬传太史交”。秦思复“淹通经史，有校订《鬼谷子》及《封氏见闻

录》诸书”(卷三)。凌廷堪“既与黄文旸交,文旸最精于制艺。仲子乃尽阅有明之文,得其指归。……善属文,工于选体。通诸经,于三礼尤深。好天文历算之学”(卷五)。蒋征蔚“自天文地理、勾股算术、诗文词曲,无所不通”(卷一)。罗浩“与凌廷堪为戚,自经史书数,无不涉猎。最精星命之学”(卷十三),均属此类。

焦循的学问也是这一路。“阮文达尝称孝廉博闻强记、识力精卓,于学无所不通”(《经学博采录·卷一》),经学论著之外,天文历算有《星堂算学记》,史地著作有《北湖小志》《扬州足征录》、《邗记》等,另有诗话、词话、曲话。梁启超《跋阮文达撰焦理堂传》谓:“此传于理堂易学所发略尽。其最缺憾者,则于史学不置一词也。集中上伊汀洲、姚秋农两书,探得治史症结,其识不在谢山下,是不宜简置也”,又谓阮元对里堂义理之学、曲学均缺乏表彰(《饮冰室合集·十六册》),足征焦循之博通。

这些例子,显示了一种为学讲究广博通核的风气。在研究范围上,不限于经学一隅;在学术精神上,强调通博而不据守;并以成为“通人”自期,不仅仅是专门名家。所以焦理堂说:

> 孔子之学,在读书好古。而读书好古,必曰多闻、曰博学。惟不知博学多闻,守一先生之言,于是执一而废百,为小道、为异端,均不博学、不多闻之所致。故圣人重博重多。……重多者,恶执一也。(《论语通释·释多》)。

既重博重多闻,故这样的学者首先在知识上就看不起宋学。谓宋学尊德性而不重道问学,“儒者不明一贯之指,求一于多之外,其弊至于尊德性而不道问学,讲良知良能而不复读书稽古”(同上)。

但同样的,在知识上他们也看不惯专家、看不惯考据家。依他们的观察,当时讲汉学言考据者,“以考据名家,断以汉学。唐宋以后,屏而弃之。其同一汉儒也,则以许叔重郑康成为断,据其一说以废众说”(《论语通释·释据》)。因此汉学考据家自命博学而其实也甚为固陋。除了一部分汉代经说外,什么也不懂。

由于焦循等人也批评宋儒,也讲经学,所以一般人总是不能分辨他们和汉学考据家的差别。不晓得在通博者的观点中,所谓经学,并

不只在于研究十三经，而是："经学者，以经文为主，以百家子史天文术算阴阳五行之书七音等为之辅，汇而通之，辨而求之，求其训故、核其制度、明其道义、得圣贤立言之指，以正立身经世之法"（焦循，《与孙渊如观察论考据著作书》）。哪里是用一些声韵文字训故、辑佚校勘手段疏理一下经文，就能自命为经学家的呢？

以此标准来看，汉学大师如惠栋、戴震等均不及格。扬州经学巨匠王念孙阮元也达不到这个境界。但毕竟王阮堂庑较宽，王念孙《读书杂志》所研究的也确实及于百家子史之书。从前讲学术史的人误以为王念孙治《管子》、《淮南子》、汪中谈《荀子》、《墨子》只是"移其治经之法以治诸子"，殊不知此即扬州通博之学意义下的经学。

写《汉学师承记》的江藩，他所说的汉学，其实本来也就有这个意味。江藩乃扬州甘泉人，他"幼受业于苏州余仲林，遂为惠氏之学，又参以江慎修、戴东原二家"。所以他的学术渊源本之吴皖。但扬州学风毕竟仍对他有所影响，所以他自著《蝇头馆杂记》五种，即是枪谱、叶格、茅亭茶话、缁流记、名儒记（《画舫录·卷九》）。这些，都是汉学考据家所谓的杂学。而我们若仅从经学家这个角度去看江藩，也绝不曾发现他有此面貌。

江藩的《国朝汉学师承记》，各篇传记，往往取自钱大昕文集中各相关传记的内容，只是稍加修改删订而成篇。因此看起来跟一般汉学家的口吻非常雷同，但实质上假若你注意到他删补的部分，或他自己刻意强调的部分，乃至它整体的叙述，就可明白它与一般汉学家殊为不同。

在其《汉学师承记》中，卷一所载之马骕、王尔膂长于史学。卷三王鸣盛、钱大昕经史并佳，王且诗宗盛唐，出入香山、东坡；钱亦编有《元诗纪事》。卷四所载的王昶，则无经学著作，本身仅以诗文擅名，编《明诗综》《国朝词综》《湖海诗传》《湖海文传》等，江藩曾向他说："先生以五七言诗争立门户，而门下士皆不通经史"，可见他本不以经学教授，比钱王更接近文人而非经学家。同卷复载有洪亮吉，洪氏更是以诗文著称者。该卷又盛赞朱筠："博闻宏览，于学无所不窥。说经宗汉儒，不取宋元诸家之说。十七史、涑水通鉴、诸子，皆考其是非，谭其

同异。泛滥诸子百家，而不为异说所惑。古文以班马为法，而参以韩苏。诗歌出入唐宋，不名一家。先生之学，可谓地负海涵"，可见其向往之情。这种感情，跟他称道纪昀颇为类似。纪昀只在反对宋学这方面与汉学考证家站在同一阵线，其余无一相同者，又"好为稗官小说，懒于著书"。但江藩不仅将之列入《师承记》，且盛称其为博学通人："大而经史子集，以及医卜词曲之类，其评论抉奥阐幽，词明理正，识力在王仲实阮孝绪之上，可谓通儒矣"。

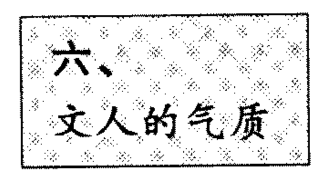
这些，都不是从"宗本汉儒，以声音文字故训张明经义"的汉学角度所能理解的。

尤其是书中体现出江藩主观感性情志之处，更可以发现大多是集中在那些比较"不正宗"的汉学家身上或非汉学的部分。例如叙述汪中，强调："君少喜诗，不为徘徊光景之作，尤善属文，上苴韩欧，以汉魏六朝为则。藩最重君文，酷爱其《自序》一首，今录于左……"，又力赞其《广陵对》《琴台铭》，见卷七。汪中这几篇文章，与汉学、经学、考证毫无关系，可是江藩为什么一谈再谈呢？为什么除此之外，也并未叙及汪中什么其他经学成就呢？

他记凌廷堪时，也同样大谈凌氏的诗文造诣，而且说凌廷堪骈文"得汉魏之醇粹、有六朝之流美，在胡稚威、孔巽轩之上，而世人不知也"。这话就是自负自己才真正懂得凌廷堪。他所记王昶事，更深深流露出孺慕之情，谓"藩从先生游，垂三十年。……终不忍背师立异也"。谈朱筠时也是如此。论洪亮吉，则记彼此论学交恶事，而"潸然泪下，自悔卤莽"。凡此，皆书中能见作者感情之处，而也都施之于这些不尽符合汉学界域的人物或事迹上。这非但不是一种强调客观考证的态度，似乎也不是一位汉学家的做法。

可是唯有从这些地方才能看得到江藩在汉学面具下的真思路、真性情。即使是被汉学考证学者描述成呆板守旧的惠栋，江藩的刻画也极具广博性及文人气，说他如何作《汉书补注》，说他有《太上感应篇注》《山海经训纂》，而且"所有著述，如《王文简公精华录训纂》二十四卷，盛行于世，论者以为过于任渊之注山谷、李壁之注荆公诗焉"，显然意在强调惠栋并不只是一位经学专门名家。

如此论汉学，不是与焦循论经学一样，是以会通经史诸子及诗文为宗趣吗？



六、文人的气质

通博与专精，在乾嘉学术史上本来就具有学派划分的指针功能。典型的例子，是章实斋用它来分判浙东与浙西。

章学诚把顾炎武阎若璩归为朱子学之系统，属于浙西，并谓浙西尚博雅，以经学为主。把黄宗羲归为陆王学的系统，属诸浙东；并谓浙东贵专家，以文史学为主。

章学诚这种说法，当然是针对戴震及其所代表之经学而发，故以自己的文史学来对举于经学、以专家来对举于博雅，以求分庭抗礼。他强调专门的意思是说："或曰：'联文而后成辞，属辞而后著义，六书不明，五经不可得而诵也'。然则数千年来，诸儒尚无定论，数千年人不得诵五经乎？故生当古学失传之后，六书七音，天性自有所长，则当以专门为业。否则粗通大义而不凿，转可不甚谬乎古人，而五经显指，未尝遂云霾而日食也"（《文史通义·外篇二·说文字原课本书后》）。意思是说经学考证家主张通声音文字训诂才能了解经义，其法博而寡要、劳而少功，且莫衷一是。不如这样：一般人不必管他们那一套，粗通大义，掌握经旨即可，也不会错到哪里去；至于喜欢讲亦有能力讲文字声韵训诂者，则自成专门名家之学好了。

这是章实斋面对"时人方贵博雅考订，见其训诂名物有合时好，以为戴之绝诣在此"（《文史通义·内篇三·朱陆篇》）时，欲转博雅为专门也。

扬州学者论经学，则认为时人所贵之博雅考订，其实仍不够博雅，因为它们实质上只是专门名家之学。小学、天文、历算、文字、声韵，固然各成专门；仅仅研究十三经，或其中一两部经，也仍是专门名家。所以他们要治史、治诸子、治诗词、治戏曲、治琴棋书画，通博汗漫若无涯涘。

实斋自标其学为文史之学，本来就意打破经学的藩篱，故其说与焦循等人颇有异曲而同工之处。

一、均反对以考据名家、断以汉学的风气。实斋《与吴胥石书》云："天下但有学问家数，考据者乃学问所有事，本无考据家"（《文史通义·外篇三》），与焦循之说相同。

二、均不认为当时之经学考据可当著作。实斋分记注纂辑与著作为二，犹功力与学问之别。理堂则谓："今学经者众矣，而著书之派有五，一曰通核、二曰据守、三曰校雠、四曰摭拾、五曰丛缀"（《文集·卷八·辨学》），又说当时之经学考据仅为掇拾："王伯厚之徒，习而恶之，稍稍寻究古说，摭拾旧闻。此风既起，转相仿效，而天下乃有补苴掇拾之学。此学视以空论为文者，有似此粗而彼精。不知起自何人，强以考据名之"（《与孙渊如观察辨考据著作名目》），此皆同于实斋。

三、他们都讲性灵。经学考据，强调的是客观、实证、材料，实斋嫌其板滞，乃区分"圆而神""方以智"两路，谓"圆神、方智，自有载籍以还，不可偏废"（《文史通义·内篇·书教下》）。做学问若只是要方以智，比类纂辑、考校记注一番，倒还容易些，下点苦工就可以了。但若要圆而神，便须靠才气靠性灵："仆尝谓功力可假，性灵必不可假"（《文史通义·外篇三·与周永清论文》）。他所讲的"神解精识"，所赖即此。里堂论经学，也说一般客观考索如校雠摭拾丛缀者只是下乘，不够资格称为经学。真正的经学，需要"以己之性灵，合诸古圣之性灵，并贯通于千百家著书立言者之性灵。以精汲精，非天下之至精，孰克以与此?"（同上）他所讲的性灵，与实斋说的性灵并不是同一件事，但彼此都主张做学问除了客观实证之外，还有主观精神性的一面，则是相同的。这种强调"主体涉入"的治学方法，与汉学考证实有根本性的差异。

四、他们都治文史。实斋一方面说："近日学者风气，征实太多，发挥太少"，批评他们是竹头木屑的伪学；一方面则提倡文史学，说"经之流变必入于史"（均见《外篇三·与汪龙庄书》）"当益进于文辞"（《与林秀才》）。所著《文史通义》通论文史，即是为了打破学者仅治经学的局面。理堂文采更胜于实斋，诗文词曲，无不精擅；史学则论修方志、

论修国史、论撰传，亦皆深刻。诸如此类，俱可见彼此反省当时学风而想到的出路方向，实在是非常近似的[7]。

稍早，姚鼐论汉学考证之弊，也有提倡文学的想法。《惜抱轩文集》卷四《述庵文钞序》说："学问之事，有三端焉，曰义理也、考证也、文章也。是三者，苟善用之，皆足以相济；苟不善用之，则或至于相害""故以能兼长者为贵"。但因"天之生才虽美，不能无偏"，所以他只要求人"尽其天之所与之量，而不以才自蔽"。也就是说三者分道扬镳，能兼之固然甚善，不能兼，也应相互尊重。

可是这种讲法随即遭到戴震的奚落。戴震《与方希原书》，于义理、制数、文章三者，判分等第，且称："事于文章者，等而末者也"。依戴震看，汉儒有得于制数而义理较疏，宋学有得于义理而制数未达。戴震当然在义理与制数两方面是能兼擅的，其余讲汉学者则不免偏于制数考证一面，义理固不多讲，文章也总是写不好，姚鼐指责他们"繁碎缴绕而语不可瞭"，一点也不错。焦循章实斋以此而重文辞，自是药时之方。

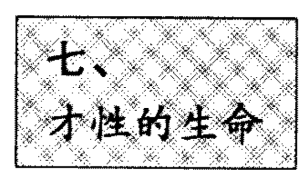
《文史通义·外篇三·答沈枫墀论学》重提三学说，云："太上立德，其次立功，其次立言。……著述之途，亦有三者之别：主义理者，著述之立德者也；主考订者，著述之立功者也。主文辞者，著述之立言者也"，同卷《与吴胥石书简》复云："古人本学问发为文章，其志将以明道，安有所谓考据与古文之分哉？"一面为文辞争地位，使之可与考据义理鼎足而三，一面又扩大文章的地位与功能，谓其与考据义理不可分。

焦循同样反对有考据与古文之分，说："未闻以通经学为考据、善属文为著作也"。然后再将经学与辞章通贯起来说："惟经学可言性灵，无性灵不以言经学。……词章之有性灵者，必由于经学，而徒取词章者，不足以语此也"（《与孙渊如论考据著作书》）。

这样的说法，与姚鼐不同之处，在于姚说偏重于分，先分而使勿相害，然后再以"义法说"来讲言有则（义理考据）有序（文辞），令其相合，兼而不相害。焦循则是把词章归本于经学，又把经学归本于性灵，故能会通为一。

但无论如何，他们重视文辞，与汉学考据家终究是截然异趣的。焦循、汪中、凌廷堪的文采均极佳。汪中的文人气、文章才华更要胜过他的经史之学。阮元，江藩也特别介绍他“工诗古文，自出机杼，空无依傍，寓神明于规矩之中，不屑为世俗之诗文者也”(卷七)。阮元这个面向，也非仅懂经学、知其在杭州诂经精舍及广州学海堂等处提倡汉学的人所能知。实际上，李斗《扬州画舫录》即是请阮元、袁枚作序；阮元弟子梁章钜《浪迹丛谈》卷一《云台师唱和诗》、《眉寿说》、《红船》，卷二《师友集》，卷十一《毗陵舟中有怀邗上诸君子》各条所述阮元事，也完全是一种诗酒文士的表现。梁氏于嘉庆间任江苏按察使布政使、江苏巡抚，在扬州甚久，述当地风雅如此，足征典型。张之洞编《书目答问》，列清朝骈文家中，阮元亦为其中之一。此外，如程晋芳，江藩谓其好客，“延揽四方名流，与袁大令枚、赵观察翼、蒋编修士铨，为诗歌，唱和无虚日。由此名益高”；江德量“长于诗，著《潇湘听雨录》”(卷七)，亦皆扬州为汉学而长于诗文者。至若黄承吉，《扬州画舫录》仅叙其深于诗，洋洋三百字，然后带一笔：“亦从事于经，有《读周官记》若干卷”。则是文人而兼治经学者。

文学如此之盛，无怪乎方东树论扬州学派时会特别就其文学主张而说了。



七、才性的生命

一个重视“博学于文”的学风，当然跟只讲以声音文字训诂考证经义的流派不同。这种不同，不只是研究范围不一样，也是方法及精神意趣上的分歧。

乾嘉汉学的方法，用钱大昕的话来说。即是：“研精汉儒传注及《说文》诸书，由声音文字以求训诂，由训诂以求义理”。其中戴震又格外重视声音，要“明故训音声之原”。戴氏门人段玉裁、王念孙在此尤多表现，连反对汉学的方东树也要称赞：“就音学而论，则近世诸家所得，实为先儒所未逮”(《汉学商兑·卷中之下》)。近人论王念孙，更是

说他“不受字形所囿，揭示声近义同、声转义近之理、发前人所未发”。

然而，这只是吴皖汉学之径路，实非扬州学者之特点。如焦循、凌廷堪、汪中、程晋芳、刘台拱、贾田祖、李惇、陈厚耀、江藩等，其实都不治文字声韵之学。阮元勉强算是做过纂辑《经籍纂诂》的工作，其余采用此种方法的，可说仅有王念孙父子。而王念孙父子的真正精彩处，其实又不在于此。

段玉裁《与诸同志论校书之难》曾说：“校书之难，非照本改字不讹不漏之难也，定其是非之难。是非有二：曰底本之是非也、曰立说之是非也”。王念孙的校释，之所以广受推崇，正在判断是非上见功力。判断是非不同于依底本改正讹误。在文章有不同版本的地方，固然要做个判断；没有版本可以依据之处，也要有所判断。这即称为“理校”，是依他对整体文义及文章前后脉络之理解而做的“心裁”。依此而施之判断，甚至能断言所有版本都是错的。例如《管子·重令篇》：“女以美衣锦绣綦组相杂也，谓之逆”，所有版本均是如此，王念孙却说“綦”乃“纂”之误，举了许多古书为说，说明两字形似故而致误。这个判断应当是对的，但有什么“证据”及“客观性”呢？反而是我们看到了他用自己的主观（虽然这个主观是本于他对文词意义的综合理解）去改动了客观的材料。

这种情形，在王念孙所校诸书中其实最为普遍，可是跟他所明白揭橥的治学方法实在没什么关系，甚且刚好相反。

王引之述其父之教诲时也曾说：“大人曰：诂训之指存乎声音，字之声同声近者，经传往往假借。学者以声求义，破其假借之字而读以本字，则涣然冰释”，讲的还是同样一套方法。然而王引之《经义述闻》同样与这种方法的运用无大关系。以该书卷一论《周易》五十四条来看，涉及这种方法的仅有巛本是川，借为坤；僭假为簪、祇本作敍三则。相反的，他进行的主要是推理与判断。如论中孚卦“豚鱼吉”，象传：“豚鱼吉，信及豚鱼也”，王引之说：

> 窃疑物之微者多矣，何独取豚鱼为象？豚鱼无知，可以爱物之仁及之，不可以化邦之信及之也。窃疑豚鱼者，士庶人之礼也。……豚鱼乃体之薄者，然苟有中信之德，则人感

其诚而神降之福。……

这是什么版本校勘、文字声韵训诂功夫？都不是！而是靠着对文义、对儒家义理之掌握、以及自己的问题意识去做的推断。这样的实例，具体证明了所谓"训诂明而后义理明"，其实是倒过来的，对全体的理解先于个别具体问题。个别文句之是非讹夺，常要依据我们对整体脉络的了解来处理。

其次，能觉察某处文句有问题并征引文献来证成自己的想法，决胜的凭借，也不在于精熟不精熟文字声韵等学问，而在那个识见。也就是别人看不出问题，而你却能看出并做判断的那个能力。

受教于戴震的王念孙，并没有从他的实践活动中后设地反省这些方法学的问题。他只是本于师门之教而发言罢了，因此他并不了解在他实际的校释活动中，其实已经发展出了另一种不同于戴震或汉学家的方法，其校释亦具有方法学的新意义。可是这种方法学的意涵，在焦循那儿，就被比较清楚地意识到了。

焦循曾说："惟经学可言性灵，无性灵不可以言经学"。经学考证，不是材料、实证、客观的死本领，而是靠性灵，并"以己之性灵，合诸古圣之性灵，并贯通于千百家著书立言者之性灵"。前者讲的是一种创造性的心灵活动，后者讲的是类似读诗歌时与古人默会感通、心识其意的方法。不能如此，便仅为掇拾之学。

掇拾者，仅止于堆垛材料、倚傍证据。真正的经学家当然也不会不运用材料与文字声韵知识，但正如焦循所说："证之以实，而运之以虚，庶几学经之道也"（《雕菰集·卷十三，与刘瑞临教谕书》）。

运之以虚，即是章实斋所云"圆而神"的功夫，焦循讲治学须能贯通时，也说此乃"通神明之德、类万物之情"之事。要能有此功夫，焦循认为应多读诗，而不是去读《尔雅》一类书：

△经学须深思冥会，或至抑塞沉困，机不可转，诗词足以移其情，而转豁其枢机，则有益于经学不浅（《卷十·词说一》）。

△童子血气无定，性相近，习相远，其间甚微。且诵且弦，使机之所蓄，毕达而无所郁遏，善善恶恶，勃然于心志间。善

气盈则阳神长，阳神长则愚暗消。聪明日益，滞塞日开，有以达古今之志，而不为迂儒。故诗之教最先。……《尔雅》以训诂为文，率以一二字句强以连之，气已抑塞而不畅达。以方萌之机，封之使锢，如噎如吃，不可以诵。所谓长言永叹，莫之有也。阳气不宣，虚灵渐钝，其帙虽终，茫然罔觉。欲其通经书、善属文，吾知难矣。窃谓教童子者，宜瀹其性灵、导其善志、养其和气、蓄其道德，不速其成，不诱以利，不饰以虚。果有出人之才，不必读《尔雅》，《尔雅》自能为之用。世之通儒，非从幼年读《尔雅》来也。（《卷十二·学童读尔雅答》）

为学首应瀹以诗教，以养其性灵，而非教之以《尔雅》。世之通儒，也是以性灵运用《尔雅》之类材料，并不是熟谙《尔雅》即能成为通儒的。

换言之，经学须本于性灵，性灵又属于一种诗性的智能，只能靠读诗来浚发其机。

这才是真正的关键。扬州学人并不只是在经学之外，“兼擅”诗文，而是在他们生命最核心处即是个文学的心灵。经学家只是他们在纯知识活动时的一种表现。就其生命形态来说，他们乃是文人。名士风流，唱和酬酢，诗词书画，流连景光之中，“亦从事于经，有经学著作若干卷”而已。

当时扬州人文荟萃，但其中为经学者实远少于书法家、画家，更少于诗人。或者说，当时要能参与这个人文圈子，诗文是基本条件。无此能力，即根本无法与人对话。在这个“话语空间”中，文人们有共同的话语、共许的行为模式、共同进行的活动。因此生存在这个空间中，或曾在此活动过的一些经学名宿，其实都在这个基本状况中发展其风格。故事实上也正是以诗教为基底的形态。焦循说：“学问之业，以属文为要”（《理堂家训·卷下》），即是这个道理。

而文人也者，并不只是一位写诗文词曲的人，更是一种以文学为核心的文化人，“他们在人文研究方面最大的特征是他们博通，而不是仅限于某一方面的专才”[8]。故往往博涉多优，渔猎多门。这种特性，同样体现在扬州学者身上。

关于为学不应局限于专门，必须博通，当然他们有各种理性化知识性的说法，如焦循借着解释《论语》释通、释据、释一贯时提出治学应博的主张那样。但这种理论其实与他们生存的情境是息息相关的。

文人感性飙举，主要倚赖的是才气才情，故焦循解释孟子的性善说时，实亦以才性为说，把性善解释为性灵："灵则能变化，故唯人性能转移则为性善，性善即性灵也"（《尚书补疏·卷下》）。性灵一词，本出于钟嵘《诗品》，焦循以之代替或解释性善一词。可是在他这种用法中，性并不专就超越的本心说善，而是就人之才说性，如"同一饮食，而人能嗜味，鸟兽不知嗜味；推之同一男女，人能好色，鸟兽不知好色。唯人心最灵，乃知嗜好色。知嗜味好色，即能知孝弟忠信礼义廉耻"（卷九）。此乃即感官之好恶而说性善也。然而才性感官之好，是"能转移"的，焦循自己就曾自述：

> 予生平所好较杂。十几岁时，好呼卢，觉天下事莫胜乎此。既而好饮酒，又若酒胜。既而为诗、为古文，亦如呼卢与酒也。其为诗，始为李贺，则若诗莫贺若。既而为白、为韦柳、为元道州、为皮陆、为杜少陵，皆如学贺时。既移诗之好于古文，于周、秦，则外汉、魏。于汉、魏，则外唐、宋。及入唐宋之中而索之、而久之，又觉唐宋人之文，周秦汉魏有未若也。予始好食蒜而恶韭，筵有韭则远而坐。丁巳授徒村中，见畦中韭肥秀可爱，试食之，善，每食遂不能去。……夫执一而不变者，愚也，立乎此以外乎彼者，偏也。（《卷十七·赠方铁珊序》）

感性生命流荡的情况，他讲得非常清楚。他的理论，其实正是他存在情境的自我说明，汪中自称："亮节慷慨、率性而行、博极群书，文藻秀出，斯唯天至，非由人力"（自序），亦强调了他天生才性生命的部分。这个部分，不但在感性生活上成就他们成为一位文人；也在理性论述方面，形成了他们的学说，使他们那样谈经、那样论性善；更在知识技艺方面，流转旁通，充分表现了"游于艺"的态度。

八、艺术的生活

对于扬州的文学，方东树特意指出它以骈文为宗，反对古文八大家。其实扬州的文学并不如此狭隘，该地本有文学的传统，如《画舫录》卷三载："扬州唐氏，以文章世其家。居旧城前李府巷，学中称海屋唐。河南观察侍陆、进士仁埴，皆其裔也"。该地擅长时文制艺者尤多。其为骈文者，则汪中、凌廷堪最著，阮元也有提倡之功。可是当时以骈文有声于世者，孔广森为曲阜人，孙星衍、李兆洛、董士锡、张惠言、恽敬为常州阳湖人，本不尽属扬州擅场。扬州之为骈文者，如贵征，"尤工汉魏六朝骈丽之作"，然而最先获得的却是姚鼐的赏识。故《画舫录》说："姚姬传山长知之最先"。足见它与古文派之间本来也没有那么深的鸿沟。焦循论文，更是说："(郑兆珏)邃于经学，于书无所不窥。笃好昌黎文，手写其集。能道其壶奥隐微之蕴。……余学柳州，嗜好微异"(《卷十五·郑舍人文集序》)，表明了他是学柳宗元的。有一段时间，他喜欢唐宋古文，甚至到了"觉周秦汉魏未若也"的地步，可证方东树的观察仅得一偏，殊不公允。

但方东树为什么会强烈感受到扬州学派具"六朝骈俪有韵者为宗，而斥韩欧为伪体"的气息呢？这恐怕与扬州文人表现出的才子气有关了。

前文讲过，扬州学派的基底是文人的才情性灵。这与桐城派论文章强调"义法"是迥然异趣的。义法也者，诸体各有一定之体制与作法，不能不予讲求。因此法度是谨严的，其风格则以雅洁为主。雅洁者，严谨质朴、刊落浮辞之谓。这讲究义法、追求雅洁的文风，与才气型的文章恰好形成一种对比。而最能表现博学、展露文采、炫示才情的文体，则显然不是古文而是骈文。骈文的沉博绝丽、惊采奇艳，乃因此成为能舒张扬州文人气的文体，而亦遂使方东树感受到这样的特质，故刻意提出批评[9]。

然而，文人才气鼓荡、感性流动的生命，挥洒揖舞，本不能拘之以法，故扬州学风，时或有狂怪气。如汪中、如扬州八怪，都是显例。江藩

也是如此,《汉学师承记》自道其性气之偏,喜欢骂人。又极欣赏朱筠"喜饮,连举数十觥不乱,拇战分曹,杂以谐笑……慷慨激昂,闻者悚然"的盛气。焦循《书江都两生》记徐复与周室辅之戆且狂,亦令人动容。

如此人物,如此风格,不拘绳墨、不中义法,固其宜也。其为艺也重游,涉猎广博,亦是必然的。

焦循《论语通释·释据》云:"孔子曰:志于道、据于德、依于仁、游于艺。惟德曰据。德贵实有诸己,故据之。不可终食之间违仁,故曰依。艺则游而已。谓之游,则不据矣"。这里的艺,焦循是总括六艺及其他一切技艺而说的。

艺须游而不据,自然要博;博即自然也就"多能而鄙事"。礼乐、书数,固所娴习,其余世或鄙之以为杂艺者,也都要予以究心。焦循自己就是个好例子。经史诸子及诗文外,天文历数为当时一大家,此为礼乐书数也。对于学者比较轻忽的杂艺,他也极为关注,说:"余尝谓学者所轻贱之技,而实为造微之学者有三:曰奕、曰词曲、曰时文"(《卷十·时文说》),对这些,他也曾好好研究,其《剧说》六卷,《花部农谭》一卷。尤为近世论戏曲者所看重。

我国戏曲,乾隆朝为一大转关。康熙中叶至乾隆末年,日人青木正儿《中国近世戏曲史》称为昆曲余势时代;乾隆末至清末,称为花部勃兴时期。故乾隆一朝,上结元明之局,下开近代之风。而乾隆时戏曲最盛之地即是扬州,花雅俱盛。《画舫录》卷五云:"两淮盐使,例蓄花雅两部以备大戏",即指此言。其中号称"乾隆曲家第一"的蒋士铨,即曾在扬州担任过安定书院掌教,《忠雅堂集》卷首,阮元亦曾为之作传,杨恩寿则云:"《藏园九种》为乾隆时一大著作,专以性灵为宗"(《词余丛话·卷二》)。可见蒋氏乃昆曲余势时代最重要之作家。雅部得此,足称盛况。

雅部指昆腔;花部为京腔、秦腔、弋阳腔、梆子腔、罗罗腔、二簧腔等,统称"乱弹"。从它们的名义上就可以知道它们本来是有高下尊卑的,所以《品花宝鉴》第四回有"你这么一个雅人,倒怎么不爱听昆腔,爱听乱弹"之语。可见它在当时虽已渐趋流行,但不为社会上高阶层

人士所看重。首先称扬花部、著论探讨者，就是焦循《花部农谭》，其序说：

> 梨园共尚吴音。花部者，其曲文俚直，共称为乱弹者也。乃余独好之。盖吴音繁缛，其曲虽极谐于律，而听者使未睹本文，无不茫然不知所谓。……花部其词质直，虽妇孺亦能解。其音慷慨，血气为之动荡。郭外各村，六月间递相演唱，农叟渔父聚以为欢，由来已久矣。

乱弹本来是低阶层的村野戏，与吴音昆腔是不能比的。然而焦循认为它也有关目佳、排场工的。而且音声慷慨，能动荡血气，所以大为赞美。这种审美态度，与扬州八怪之怪、汪中之狂，江藩之赞赏朱筠"慷慨激昂，闻者悚然"是相符契的，表现了才性鼓荡者重血气的一面。而他特意擢拔花部，予以品题，更与汪中大谈荀子墨子、王念孙校释《管子》、《淮南》等书相似，对"异端"或"学者轻贱之技"表现出高度的欣赏与关怀。

跟焦循一样关心戏曲者，有黄文旸，著《曲海》二十卷。《画舫录》卷五论戏曲四十五则，卷十一论歌船、锣鼓、小曲、摊黄、对白、评话十一则，则都是研究当时戏曲最重要的资料。江藩《名优记》殆亦属此。

其余《画舫录》所载，书画以外，尚有"扬州医学"(卷二)、"扬州琴学"(卷九)、奕学(卷十一："施本广范西平同称国手，范著《桃花泉奕谱》、施著《奕理指归》")，而最盛者，当然还有画舫。

李斗记扬州风物人文，以《画舫记》为书名，可见扬州画舫之盛，足以做为这个地区的标志。

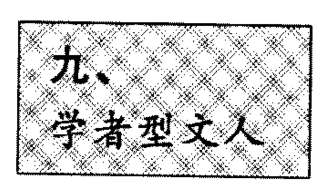
画舫歌船，与文人生活起了密切的关联，是在明朝末年。清初李渔《闲情偶记·居室部》说游舫须精心设计，使具画意。此即游艇被称为"画舫"的原因。他说：

> 是船之左右，只有二便面。便面之外，无他物矣。坐于其中，则两岸之湖光山色，寺观浮屠，云烟竹树，以及往来之樵人牧竖，醉翁游女，连人带马，尽入便面之中，作我天然图画。且又时时变幻，不为一定之形，非特舟行之际，摇一橹，变一像；撑一篙，换一景；即系缆时，风摇水动，亦刻刻异形。

是一日内之内，现出百千万幅佳山佳水，总以便面收之。……不特以身外无穷之景色，摄入身中；兼可以身中所有之人物，并一切几席杯盘，射出窗外，以备来往游人之玩赏。何也？以内视外，固是一幅便面山水。而以外视内，亦是一幅扇头人物。譬如拉妓邀僧，呼朋聚友，与之弹棋观画，分韵拈毫，或饮或歌，任眠任起，自外观之，无一不同绘事。……人人俱作画图观矣。

把生活塑造成一种有观众视点参与的游戏表演活动，人看我，如观一幅图画，我观人，亦如见一幅图画，故说是"人人俱作画图观"。这是把生活艺术化、把人生或世界也艺术化的做法[10]。李渔倡之，乾嘉时期扬州的文人生活则是普遍体验之、实践之。《画舫录》卷十八引《梦香词》云："扬州好，画舫是飞仙。十扇纱窗和月淡，一枝柔橹拨淡圆，人在水云天"，整个人生即是如此沉浸于艺术世界中，游于艺矣。

此扬州学派之妙诣也，岂仅掇拾补苴、谬以声音假借为经学者所得而臻跻哉！



九、学者型文人

文人与学人原本是非常不同的两种人，他们之间的紧张关系，在宋代已极明显。严羽《沧浪诗话》即明揭"诗有别材，非关学也"之说，把诗人和学者区分为两种人，从事两种活动。也反对"以议论为诗、以文字为诗、以才学为诗"。

这种区分，是有道理的。学者仰赖的是知识、理性、逻辑性的思维；文人靠的，主要是感性能力，擅长运用直觉掌握意象。故文人与学人，无论在生活方式、表达方式各方面，也都因此而互异，文人的圈子，吟诗作对、抒情言志、诗酒风流；学人的生活，皓首穷经、坐而论道、谈玄析理。彼此的事业，甚少相涉，通常也玩不到一块。这个情形，我们只要想想现今的艺文界与学术界各成疆域的状况，大抵就可了解了。

但此等壁垒，在明代后期，逐渐松动，学者型的文人日益增多，形

成那个时代的特色。

例如钱牧斋，论诗痛骂严羽，谓："自羽卿之说行，本朝奉以为律令。……而诗道榛芜弥甚"。他的博学，也充分影响着他的创作。《晚晴簃诗话》引郑则厚语，说牧斋"学问渊博，浩无涯涘。其诗博大闳肆，鲸铿春丽"，并非虚语。

牧斋曾邀黄宗羲去他绛云楼读书。黄宗羲之学，无疑也是极渊博的，但他同时也是一位诗人及文章家，着有《南雷文定》、《南雷文案》、《南雷诗历》等。主张："多读书，则诗不期而自工。若学诗以求工，则必不可得。读经史百家，则虽不见一诗，而诗在其中"，"以文字为诗，以才学为诗、以议论为诗，莫非唐音"（张心友诗序），完全与严羽唱反调。

顾炎武诗更是晚明一大家，李因笃说他古文辞纵横左史、诗追老杜，"读书破万卷，下笔如有神，往唯吴郡顾亭林征君不愧斯语"（《受祺堂文集·卷三》）。

这种现象，表现了什么意义呢？我曾在论晚明思潮时谈过：嘉靖以降，苏州文苑有一种主张博雅的学风，提倡经学，并希望将文人与学人合而为一，如何良俊《四友斋丛说》卷四即云："今世谈理性者，耻言文词。工文词者，厌谈理性。斯二者皆非"。这种见解，结合到牧斋之提倡经学等现象来看，我们便会发现：

> 近来大家讨论明清之际经学兴盛的原因，有时会用余英时先生的看法，认为由"尊德性"转向"道问学"的主要关键，在于理学的争论必须取证于经书，为此发展的线索之一。他曾引用了归有光《送何氏二子序》及钱牧斋《新刻十三经注疏序》，却忘了从这些文人的见解中去寻理学转为经学之机，而仍只偏于由理学内部的争论处索解，真是失之眉睫了。我们要知道：何良俊、归有光、钱牧斋，乃至后来痛陈"自有舍经学以言理学者，而邪说以起"之顾炎武，均为吴人。而吴中学风，本不喜谈性命。袁中郎在吴中为官，深感痛苦，因为找不到可以交谈的朋友，"吴中人无语我性命者"（《袁宏道集》卷五）。王学之流传，以淮南泰州、江右、浙中为盛。吴

中文人自有其学风传统，而且也由他们的传统出发，反对讲道，提倡读经。观察明清学风之转变者，不能忽略了这个脉络[11]。

这其中当然还有许多复杂的内情，不能细论，但我们应该注意到：文人提倡经学，这种风气后来更逐渐扩大、蔓延，影响到浙江的黄宗羲以及后来的浙派诗人。《雪桥诗话余集》云："竹垞出，尚根柢考据，擅词藻而骋辔衔，士夫咸宗之。俭腹咨嗟之吟，摈弃不取"，即为此等风气之承风继响者。

康熙年间，诗坛领袖王渔洋与朱竹垞，正代表了两个路线，一是发展严羽之说，倡言神韵；一是从严羽的对立面走，"学最博，全以博学入诗"（翁方纲《石洲诗话》）"纪诵综赅，枕葄经史，驱遣载籍"（钱钟书《谈艺录》）。这两条路线，在乾隆朝就显现为袁枚性灵说和翁方纲肌理说争衡的局面。

翁方纲主张："士生今日，经籍之光，盈溢于世宙，为学必以考证为准，为诗必以肌理为准"（《复初斋文集·卷四·言志集序》）。肌理，是诗的理性化表现，使其义理深刻、条理明畅、文理通达。这都要靠博学考证才能办到。因此他也最推崇宋人在这方面的表现，说："宋人之学全在研理日精，观书日富，因而论事日密。……武林之遗事，汴土之旧俗，故老名臣之言行。学术师承之绪论渊源，莫不藉诗以资考据"（《石洲诗话·卷四》）。又认为："在今日，经学日益昌明，士皆知通经学古、切实考订，弗肯效空疏迂阔之谈矣。焉有为诗而群趋于空音镜象以为三昧者乎？"（《小石帆亭五言诗续抄》）。也就是说，他提倡博学为诗，且谓此种诗风不但与当时经学考证学风可相配合，亦属于同一种活动。

翁方纲同时，如钱箨石，《石遗室诗话》谓其"合学人诗人之诗二而一之也"；厉鹗，袁枚曾批评他："所见说部书多，好用僻典及零碎故事，有类《庶物异名疏》《清异录》"。其他诗人虽未必如此"错把抄书当作诗"，但一个时代的风气，却显示了文人与学人合一的形态，在当时确实占居大宗。

而且这并不只是诗论和诗风的转变，它显现着文人这个阶层从

明末至清中叶这二百年间逐渐发展的趋向，是朝向文人与学人合一这个路子在走的。如果我们再把眼光往下看，则道光咸丰年间，沿续袁枚，偏于性灵一路者，固然有孙原湘，张问陶、郭麐、宋湘等人；但声势更浩大的，是龚自珍、魏源、陈沆、何绍基等，宋诗的风气亦渐盛昌。同光时期，乃有"同光体"，堂皇阵帜，即以诗人与学人合一为号召。可见直至清朝末年，这个趋势仍在发展，清末诗人王闿运、章太炎、康有为、沈子培、梁启超、黄公度、王国维，岂不都是学人吗？

在这个文人与学人合一的趋势中，当然也分别仍有文人与学人，各自只擅长文艺或学问，但新形态毕竟造就了新的文人型学者及学者型文人。而在乾嘉时期，扬州地区的学者，基本上就以此为大宗。

历史上，文人阶层逐渐扩大的经过，是文人先类化了社会上各种伎艺人，把"文人"的涵义扩大为"文艺人士"。同时透过科举制艺经义，将文事与经学结合起来，以致讲经学的学人和讲《四书》的理学家日益与文人界限模糊。再经过明清时期这么学者文人化、文人学者化一番，阶层间的类化现象便愈发明显，文艺人士乃又成了"文学人"。扬州学派放在这个历史脉络中看，它就正好代表这个形态具体成形的状态，所以才特别值得我们关注。

注释：

1 以地域分派的观念，另详龚鹏程《区域特性与文学传统》，《联合文学月刊》，另刊《年报：龚鹏程一九九九学思报告》。

2 钱穆对吴皖两派有与梁启超不同的评价，他认为两派渊源不同，故精神亦异："亭林为《音学五书》，大意在据唐以正宋，据古经以正唐。即以复古者为反宋以经学之训诂破宋明之语录。其风流被三吴，是即吴学之远源也。而浙东姚江旧地，阳明之精神尚在，如黄洲兄弟驳《易图》，陈干初疑《大学》，毛西河盛推《大学古本》；力辨朱子，其动机在争程朱陆王之旧案。而结果所得，则与亭林有殊途同归之巧"。"以徽学与吴学较，则吴学实为急进、为趋新。走先一步，带有革命之气度。而徽学以地僻风淳，大体仍袭东林遗绪，初志尚在阐宋、尚在述朱，并不如吴学高瞻远瞩，划分汉宋，若冀越之不同道也"。这是沿用章学诚浙东浙西的讲法，但谓吴派出于顾亭林，皖

派源于东林。故戴学从尊宋述朱起脚，而惠学自反宋复古而来。不过，钱氏又说戴学有两阶段，前一阶段只是徽学笃实之风，且承朱子学之流脉；直到乾隆二十二年游扬州认识惠栋之后才进入第二期，“论学一转而近于吴学惠派”，“吴皖非分帜也”（见《中国近三百年学术史》，第八章）。他从另一个角度来说明吴皖并没有太大的差别，与我的讲法可以互参。

3 另详何泽恒《焦循研究》第二篇，“焦循《论语学析义》”，1990年，大安出版社。

4 凌霞《扬州八怪歌》所列为郑板桥、金农、高凤翰、李鱓、黄慎、边寿民、杨法。李玉棻《瓯钵罗室书画过目考》则以汪士慎、李鱓、金农、黄慎、高翔、郑板桥、李方膺、罗聘为扬州八怪。

5 扬州书风，另详朱世源《扬州历代书法家考评》，1998年，学林出版社。但此书对清朝中期扬州书风，仅以“碑学的军号”来描述，仅得一偏。

6 大都会的文化开放性，是世界普遍的现象，例如现今的纽约、巴黎都是如此。扬州的文化特征，应考虑它在当时属于非政治性都会的性质。

7 章学诚的见解，另详龚鹏程之分析。《文化符号学》，1992年，学生书局，《文学的历史学与历史的文学：中国史学对历史写作活动的考》。

8 见李文森（Joseph R. Levenson）《从绘画看明代及清初社会的文人业余精神》，张永堂译，收入1976年，联经公司出版的《中国思想与制度论集》。

9 扬州的骈文风气与汉学家也是极不相同的。汉学家或考证学家以“朴学”为标榜，文章也都古朴质实，缺乏文采。能称为文学家者本来就很少，更不用说骈文家了。张之洞《书目答问》所列清朝骈体各家、或曾燠《国朝骈体正宗》等所列，学者能骈文者，清中叶仅汪中、洪亮吉、孔广森、阮元、凌廷堪几家，而这几家全部可归入扬州学派之内。在这方面，他们与吴皖汉学家可说截然不同。

10 详见毛文芳《花、美女、癖人与游舫：晚明文人之美感境界与美感经营》，收入2000年，学生书局出版的《晚明闲赏美学论》。

11 详见龚鹏程《晚明思潮》，1994年，里仁书局，第九章。

12 见龚鹏程《中国传统社会的文人阶层》。本书导论。

品花记事：清代文人对优伶的态度

清代乾嘉道咸各朝，是昆曲渐衰而徽班进京，形成戏曲史大变的时代。记录这个时代梨园发展状况的文人笔记甚多。因张次溪曾辑录数十种，编为《清代燕都梨园史料》[1]，故这些文献一般均视为"史料"，甚或只是"戏剧史料"，很少人把它们当成文学作品看。虽然它里面有诗、有词、有赋、有骈文、有竹枝词、有类似钟嵘司空图的品评、有仿佛唐人传奇及宋明文言笔记小说的叙事，但从来没有人注意到它的文学性质。

开始注意到这批材料的，可能是曾永义先生。曾先生在讨论南戏时，曾提到中国戏曲发展的特征之一，就是文士化（见《也谈南戏的名称、渊源、形成和流播》，1997年，韩

中古剧国际学术会议)，1996年亦指导李惠绵完成《元明清戏曲搬演论研究》博士论文[2]。其中讨论所谓"色艺论"时，花了一小段篇幅谈及铁桥山人《消寒新咏》。但一来论述太少，二来全书仍是谈戏，是从戏曲搬演的角度看这样的资料，并未能对戏曲之文人化，或伶人与文人的关系多所探讨。

1997年潘丽珠才针对这批"史料"做了些研究，发表《咸同年间七本燕都梨园史料研究》、《乾嘉时期燕都梨园史料的评艺美学》，次年再扩充为《清代中期燕都梨园史料评艺三论研究》[3]，由里仁书局出版。以色艺论、性情论、风致论，概括当时评艺者之论点。此外，该书也立一节讨论了伶人与文士的关系。

对于这类著作的研究，迄今仅有者，如此而已。且潘氏立论，也仍是将它们当成是对戏曲艺术的评赏。这当然一点也不奇怪，梨园行本来就是戏剧行；而且自从张次溪辑录此类文字以来，如顾颉刚、郑振铎等，就都期望有人能依据这些材料，好好研究研究"清代二百数十年来的演剧史"，以继王国维《宋元戏曲考》之业，并与青木正儿(Aoki Masaru，1887~1964)《中国戏曲史》相抗衡。故以戏评来看待这批文字，可说是历来一贯的看法。

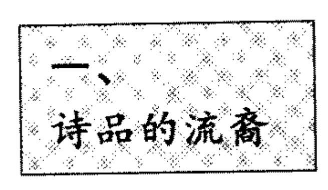
可是，我要说，如此衡鉴，殊属未谛，或至少是不够的。这些笔记，本身即是文学作品；其论述，又以品花为主，谭剧艺者，其次也；其征歌选色，评骘之方法与观点，也大都只能视为文学批评的一类，或为其延伸，或为一种次级系统。与着重评述声腔、音韵、搬演、脚色、唱做的论著并不相同。

其次，论色艺、性情、风致，非三论，乃一论。文士评花，论色艺时特重品格，故须论其性情风致，而与买笑寻欢之豪客异趣。潘书区分为三，不知其审美观点内部之关联，又混豪客与文士为一，均非确论。

再者，清代伶人，各种脚色都有。但这些文人笔记，月旦评骘者，皆为旦色，兼及小生。而这些小生小旦，又多为男性优童。对此男伶，赏其艳色、品藻群花，到底是什么心理？什么审美态度？前此诸作，俱未及讨论。道咸以降，同光两朝，此类笔记，也还不乏嗣音，如谭献(1830~1901)《菊部群英续集》、余嵩庆《撷华小录》、王韬（1828~

1897)《瑶台小录》、易顺鼎(1858~1920)《哭庵赏菊诗》等都是。未能合并讨论,也是一大遗憾。

兹为前人补憾,略述其要如次:



一、诗品的流裔

道光年间西湖安乐山樵(吴长元)撰《燕兰小谱》曾推溯旦角之起源,谓始于乾旦,且在汉初:“叔孙通定朝仪,制伪女伎,此旦色滥觞之始”。又说:“元院本色目云:‘旦之命名,义取于狚’,盖狐之淫者”[4]。后来华胥大夫(张际亮)《金台残泪记》补充道:“吴下自呼其子弟亦曰相公,京师梨园旦色曰相公,不知何时始,意亦子弟之意耶?”“南方梨园,旦色半称官,考《燕兰小谱》所记,京师昔亦然矣”(均见卷三)[5]。

伪女伎,又称乾旦,即以男人扮女人唱演旦角戏。此类伶人又称为伶官,亦称明僮、优童。因多为少年子弟担任,故又称为相公。不过,由于旦角戏以狐媚见长,此类少年妆扮起来,自然也是千娇百媚的。所以相公之称,许多人都认为可能本来应该叫做“像姑”,意思是说他们像姑娘。以言不雅驯,遂音近而讹为相公云云[6]。

这类名义考证,非常烦琐,兹暂勿论,且说那“像姑”之意。

乾旦在舞台上演的是女人,当然举止神情装束都要像个女人。小铁笛道人《日下看花记》卷四载高月官本人年已三十,“体干丰厚,颜色老苍”但“一上氍毹,宛然巾帼,无分毫矫强。不必征歌,一颦、一笑、一起、一坐,描摹雌软神情,几乎化境。即凝思不语,或诟谇哗然,在在耸人观听,忘乎其为假妇人”[7]。这就是艺术。

从演戏这种表演艺术的角度说,演什么固然就该像什么,但要突破男女性别上的限制,仍是极为困难的。身份跨界、性别跨界,仰赖的,乃是对于异性生理心理状态的体会与揣摩,方能达成这种表演形式的极致表现。因此赋艳词人《梨园竹枝词》赞道:“脂柔粉腻近仙姝,两字驰名是像姑”。

由此言之,世或谓乾旦之兴起,是因舞台上不方便男女公然狎

昵；或因清廷禁女伎，所以才用男人扮旦色来代替等，都未必足以信据[8]。因为以男扮女，正是戏剧这种艺术“假扮”的极致，是符合这门艺术之原理与需求的。

然而，凡事总是有两面的，誉之所在，正是毁之所存。乾旦扮女人扮得维妙维肖，仿佛仙姝，诚然能为他们赢得艺术上的赞誉；但一个大男人却娘娘腔地宛若小姑娘，又会引起现实世界中性别区隔与认同上的错乱，而惹人讥笑。赋艳词人那首诗的下两句说：“不信头衔臻绝贵，声声赢得相公呼”，就是这个道理。

相公一词，在这个脉络中，就有了贬意，甚至成为同性恋者的指称词。一般人若被视为相公或旦色也都会不高兴。《金台残泪记》卷三记：“嘉庆间，御史某车过大栅栏，路壅不前，见美少年成群，疑为旦色。叱之。群怒，毁其车”[9]，就是个鲜明的例子。

也就是说，社会上对于乾旦，是赏其艺而鄙其人的。文人则不然，既从艺术的角度，欣赏其技艺；又对他们的人，抱持着尊重、怜爱、鉴赏的态度。不唯与之相交游，亦辄为之评题立传，写成了许多如上文所引《燕兰小谱》般的作品。这些作品往往“以绝艳惊才之笔，绘香珠暖翠之神；以热肠冷眼之思，为惜玉怜香之作”，其基调是同情的理解与审美的态度，而且“色艺俱传，兼写性情之春煦”（均见罗浮痴琴生《昙波》序）[10]，是同时指向其艺术表现和人之性情与体貌的。

这些作品，民国以后，大都被视为戏剧史料，如张次溪所编《清代燕都梨园史料》正续编，就收录了几十种这样的著作。可是，这些作品其实大多不是讨论戏剧艺术的，与戏曲之唱腔、唱词、表演方式、舞台处理，往往无甚干系。所论虽为伶人，所评虽亦或指涉曲艺，但常是对人的品鉴。或志交游、或诉衷情、或记盛衰，着眼点常不在戏而在人。例如《燕兰小谱》卷一，全部讲一位王湘云“虽隶乐部，颇嗜风雅，歌板之余，寄情笔墨”，曾经画兰扇送人，此人及其文人朋友们便和了一大堆诗的事。共收了五十四首诗、三阕词。这一卷，除了让我们明白当时戏伶也擅长书画、且与文人多所交往之外，不能帮我们了解任何戏剧的问题[11]。因此，这些东西，与其说是论述戏剧的史料，毋宁说它是古来人物品鉴之延伸；其或论艺者，则兼衍古诗品书品之绪而已。

要说明它们属于人物品鉴类作品，一点也不困难，它们有不少即是自为“品”“鉴”的。如香溪渔隐《凤城品花记》[12]即是。写明僮事迹的小说，也叫《品花宝鉴》[13]。其他作品，不见得是以品花为名，但其中论述，殊不乏以“品”为说者。如麝月楼主（谭献）《增补菊部群英》即将它所要评论的人物分为上品三人、逸品二人、丽品先声四人，继起六人，能品先声四人、继起四人，妙品先声四人、继起三人[14]。沅浦痴渔《撷华小录》则分为逸品、丽品、能品三等。这种分等论人之法，乃《汉书·古今人表》所创，分人物为九等。其后九品中正之制，即昉于此。钟嵘《诗品》、庾肩吾《书品》亦依其架构，将古今诗人书家分为上中下三品，各品之中又有上中下，故仍是九等。到了唐朝，张怀瓘又把上中下三品分别称为神品、妙品、能品。李嗣真则在神、妙、能三品之外，另加了一个“逸品”。谭献品花，用的也就是这个架构。所不同的，只是把神品改为丽品，把能品放在妙品之上罢了。沅浦痴渔之作，则删去了最下一品，仍维持为三品。

播花居士《燕台集艳》，是另一种品题法。它模仿司空图《廿四诗品》，自称：“自唐司空表圣撰《二十四诗品》，嗣是仿其例、作续诗品者有人，广其例，作书品画品者亦有人。辞各美丽。余读而爱之。兹值雨窗无事，爰于四喜、春鉴、三庆四部中，就耳目所及，戏拈二十四人，以技艺优劣为高下，小变体裁，用成花品”[15]。不仅体制仿司空图《诗品》，其序文辑《文选》句，题辞集唐人诗，具体品鉴时辑《西厢花》及宋人词，分为灵、仙、素、高、逸、生、能、清、殊、静、精、幽、新、乐、佳、异、选、华、画、寒、奇、妙、名、情廿四，熏香掬艳，实亦蔚为奇观。品鉴美人美技，本身亦为美文。

蜃桥逸客、兜率宫侍者、寄斋寄生合著之《燕台花史》，虽未如上文所举各书标名品称，但所述诸伶，均有风格判断语。如春容、风华、骀宕、潇洒、温婉、秾艳、新颖、俊逸、韶秀、轻盈、和厚、绚烂、绰约、幽静、风骚、缠绵、娇痴、清冲、娴雅、明净、柔媚、英爽、松、恬淡，其实也是廿四品，也是仿司空图《诗品》，只是把人当成审美对象罢了。

这些显然都是由汉魏人物品鉴及诗书品鉴传统延伸而来的审美活动。据播花居士《燕台集艳·跋》说：

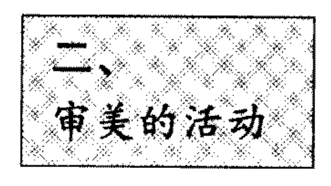
都中伶人之盛，由来久矣，而文人学士为之作花谱、花榜者，亦复汗牛充栋，名作如林[16]。

可见这类作品是极多的。至今虽因年世远隔，文献有缺，昔之汗牛充栋者，今已存世渐少，但以上随文征例，依然不难想见盛况。

其他谈及品花韵事者，更不罕见，如"持汝南之月旦，自诩无私"（《寄斋寄生·燕台花史序》）[17]，"梨园韵事、菊部佳伶，固有待谱向吟笺，品资彩笔"（《圆峤花主·燕台花史跋》）[18]，"爰写风流之名字，为月旦之品评"（《了然先生·鞠部明僮选胜录序》）[19]，"月旦恣其品评，香国长夫声价"（《铁花岩主·评花新谱序》）[20]，"一字定评，略寓王前卢后。……品题特慎，界画从严"（《好丽殷勤客·撷华小录序》）[21]等等。品题、品评、品藻、月旦，这类语词，无不表明了它是审美的观照。所审美之对象，固然也含有其人之技艺部分，但这个艺只视为伶人整体人格美感的一部分来看。

这样的品评，正如他们所常说的，乃是品花，旨非论戏。谓余不信，可以再看看情天外史所著《情天外史》的凡例。该凡例说得明明白白："是书专为司坊揄扬色艺，是以科班名角，概未登入""是书专为后进提倡风雅，是以出师立堂，毋庸赘述"[22]。

《情天外史》分为正续册，正册有神、隽、艳、俊、能、异、佳、倩、俏、逸十品；续册有超、上、媚、妍、憨、殊、妙、美、静、绝十品，亦《诗品》《书品》之流亚也。但最重要的，是它说明了这类书的性质：真正的科班名角、出师立堂者，它反而未必叙及；所重者，为色艺、为文人所欣赏之风流雅道。



二、审美的活动

既是审美活动，目的就是审美，即所谓"揄扬色艺"[23]。但色易征见，艺难体会，故审美所务，自是以色为先的。

曾自诩"梨园月旦、花国董狐"的小铁笛道人，撰《日下看花记》，说得很清楚："（彭桂枝）……姑射琼枝缥渺，云中飘堕，令人神往移

时。……具此兰姿玉质,花非解语、月固多情,不必征歌,即以彭郎作花月观可也"(卷二)[24]"色稍次者即场上无分"(卷四)[25]。歌场之中,以色为先决条件,有色之后再论艺,无殊色则根本上不了台盘。若颜色足以动人,艺稍差些,甚或根本不会唱,乃至不唱,却也没什么关系[26]。

此非小铁笛道人个人看花的偏见,乃是当时之风气,故《金台残泪记》卷二云:"今旦色多无歌喉"[27],艺兰生《侧帽余谈》云:"大约生旦之曲,宜于浅斟低唱。雏伶喉气未充,仅能随箫管依约附和。而观此等剧者,亦以色不以声也"[28]。

为什么欣赏戏曲却以色不以声呢?这并不是醉翁之意不在酒,而是表演艺术一般之性质即是如此。莫说清朝,现今歌手演员,难道不是如此?受欢迎的,称为偶像歌星或影星,大概都不会唱也不会演,"仅能随箫管依约附和"。但他们有人气。观众听众看花有意、追星成痴,为之成立各类后援会,嘘捧爱恋,不遗余力。真能唱能演的所谓实力派歌手、硬里子演员,其实就是比较不受欢迎,也不会有人捧的。他们之中很少能成为"明星",只能卖力讨生活。明星则不然。明星固然不乏色艺兼行而真能为该艺术门类立一典范者,但为数既少,且无论如何,色仍是先决条件、是必要条件,倘无此色,则其艺亦无所表见。

《金台残泪记》卷一曾载当时所谓四大徽班(四喜、三庆、春鉴、和春),后来以春鉴、三庆二部为盛,"春鉴部以色著者,首纫香、竹香,次碧湘、蕙香。三庆部以色著者,首小郄、次莲仙,固皆尤物也"[29]。此类艺人,均名以色著。而他们的色,如前所述,乃是一种女性美。因其所扮演者,本以小旦为主,故色之标准,是以能否呈现女性特质来判断的。

品题色艺,而着重刻画他们如何体现女性美的词语,不可胜数,如"缥渺楼台望不真,娉婷忽见女儿身"(南国生《昙波·题词》)[30]"现女郎身说法,为古人事传情,尽态极妍,燕瘦与环肥并妙;新声逸韵,秦筝与赵瑟同工"(罗浮痴琴生《昙波·序》)[31]"怪他裹足缠头,较胜青衣侍者;对此歌裙舞扇,逼真红粉佳人"(四不头陀《昙波·自序》)[32]"张庆龄秾纤得中,仪态闲雅。当其酡颜半醉、倚榻微眠,星眸乍回,色授神与,无言却对,令人之意也消"[32]"沈宝玲,风流放诞,媚态横生"、"范小

金……，工颦眇视，弱不胜衣，俯仰之间，神如静女”“吴穉芙……，靡肌腻理，绰约逾常”（余不钧徒《明僮小录》）[34]、“范芷湘……，柔情艳态，独占风流，每当花趺贴地，一串红牙，正如十七八女郎唱杨柳岸晓风残月。性和顺，酬酢出以温柔。明月入怀，飞花媚春，似能仿佛”[35]“余研芬，娉娉袅袅，锦瑟身材，当其迭湘裙、曳罗袖，横波乜视，窄步轻移，飘飘然如红藻之出绿水”[36]、“姚妙珊，笑秘春风，光流艳雪。其神静、其音清，如瑶天遥鹤，不具尘俗气者”（艺兰生《评花新谱》）[37]……生香活色，刻画如绘，简直把所有传统形容女性姿貌神情的相关词汇与典故都用齐了。写其美，实在也令人觉得比什么现实世界的女人都还要美、还要像女人。无怪乎铁笛生有诗云：“菊部群英迥绝尘，脂柔粉腻暗生春。赖君彩管标题出，胜展冰绡画美人”（《续赋艳词人明僮赞语因书其后》）[38]。看这些描述，确实也要胜过看美人图、仕女画。

这些“美人”怎么来的呢？蕊珠旧史（杨懋建）《辛壬癸甲录》曾说：“近日徽班习气，好买十几岁小儿，教之歌舞。黄口乳臭，强使登场，咿唔如背书。应弦赴节，尚不能解，何论传神写照？”[39]谭献也说：“京华菊部，真堪顾曲者，十不得一”（《怀芳记·注》）[40]。因顾曲之徒，用心别有所在，故此辈本不当以艺求，而应以色相见。既论色，则女性之美，只在青春。而少女之美又非老男人可以貌袭，只有小男孩足堪神似。兼以年齿尚稚，喉音未改，身量骨架，均与少女近肖，所以才争相觅取，找到戏班子里来培养。《情天外史·后序》说：“书写繁华无过沪上，司坊色艺无过都中。扮美妓，作名优，插宫花于帽侧，饰小童为小女，理云鬓于窗前”[41]，讲的就是这种状况。

当时盛况，据《燕京杂记》说：“京师优童甲于天下，一部之中多者近百，少者亦数十”，“优童大半是苏扬小民，从粮艘至天津，老优买之，教歌舞以媚人者也。妖态艳妆，逾于秦楼楚馆”[42]。但采买虽多，真能出色者实亦甚少，且当然是“色稍次者即场上无分”[43]的。

而这些苏州扬州小童之所以特别受北京天津人欢迎，主要原因是南方人，特别是扬州人、苏州人，较为柔美，饰小童为小女时，相得益彰，更能显得出女性姿媚的神态。因此《怀芳记》称赞陆小芬“性情和婉，举止安雅，绰有苏州风范”[44]，又感慨：“自江南用兵，苏扬稚幼不

复贩鬻都中，故菊部率以北人为徒，虽亦有聪俊狡狯可喜者，而体态视南人终逊”[45]。

采择苏扬小童为优伶，主要是为了体态性情的缘故，也可以间接说明为什么当时苏州的昆曲反而并不流行。《金台残泪记》卷二：“今都下徽班习乱弹，偶演昆曲，亦不佳”[46]、《凤城品花记》：“时都下不尚昆曲，故所演多杂剧”[47]、《鞠部丛谭》：“及光绪中叶，昆曲极衰，无人过问”[48]、《宣南零梦录》：“光绪甲申后，昆戏忽成绝响”[49]等记载，都说明了昆曲在北方越来越衰微的事实。而就在昆曲这么衰微的时代，观剧品花者弃苏州之曲而赏苏州之人，越发显示了这种品赏，所重者在彼而不在此。

十几岁的小男孩，一旦“易形体、齿甫壮，而姣好化为老丑”(《怀芳记》)[50]，便要遭到冷落淘汰了。所以《长安看花记》说：“此中人不过五年为一世”[51]。《金台残泪记》卷二也有一诗云：“瓜时已觉减娇憨，都是盈盈十四三。开到桃花春色尽，东风二月断江南”自注：“今自南方来者，年十三四而已。然成童后非殊色，门前鞍马稀矣”[52]。优童青春之短暂，更甚于少女[53]。

换言之，品花者只赏此一段春光，以小童饰小女，创造出一种典型的女性美来供其玩赏。

这种美，当然是矫揉造作而成的。不仅须“教歌舞以媚人”，而且要从身段体态、肌肤修饰等各方面去雕凿，才能将顽石改造成玉人。《侧帽余谭》中曾述及其修冶之法二则：

> 相君之面，虽不能尽似六郎，然白晰翩翩，鲜见黝黑。孟如秋言：“凡新进一伶，静闭密室，令恒饥，旋以粗粝和草头相饷，不设油盐，格难下咽。如是半月，黝黑渐退，转而黄，旋用鹅油香胰加洗擦。又如是月余，面首转白，且加润焉”。此法梨园子弟都以之。余笑曰：“卿之得有今日，亦正洗伐功深耳”。

> 郎一至，正如荀奉倩熏衣入坐，满室皆香。盖丽质出于天生者少，不得不从事容饰。芳泽勤施，久而久之，则肌肤自香。更佩以麝兰，熏以沉速，宜无之而不香矣。买香之肆，驰

之膏沐者，别椎桂林。余赁以佩带者，则数花汉。冲用以熏焚香，则有合香楼，皆著名老店也[54]。

这是肤色与香泽上的修饰。至于体态形貌上的改造，则最重要的地方，就在小脚。女性婷婷袅袅的姿态，本与其小脚有关，其效果正如今日女人之穿高跟鞋。男人若"大踏步便出"，即绝对不能显现出女性的矜持、绰约、摇曳、僔婷等诸般风致，因此优伶也需小脚。男童脚本不甚粗大，稍事调理，不损筋骨，则不真裹也不太离谱，将来长大以后，亦不妨碍其娶妻、过正常人生活。此为一法。另一法则为装小脚。当然，也真有缠足如妇人者。《燕兰小谱》载：

似月如钩瘦影埋，竞夸娇媚试提鞋。风流莫问横陈夜，羞与婹婹(读平声)小姐偕。〔明周宪王《元宫词》："帘前三寸弓鞋露，知是婹婹小姐来"。按：字书，婹，嫩、软，二音俱仄声，今当读作平声〕。

友人云：京旦之装小脚者，昔时不过数出，举止每多瑟缩。自魏三擅名之后，无不以小脚登场，足挑目动，在在关情。且闻其媚人之状，若晋侯之梦与楚子搏焉。余曰："闻昔保和部有苏伶沈富官，容仪娇好，缠足如女子，但未知横陈否耶？若偶渔婢，当有可观"。相与大噱，诗以解嘲。〔"渔婢"，即渔妇跣足者〕。[55]

《侧帽余谭》云："窄窄蛮靴，小步花砖面上，亦殊可观"[56]，即指此而言。《金台残泪记》亦有诗赞曰："百蝶风裙正小开，双莲金地故徘徊，凌波满日生尘路，洛水神妃锦水来"自注："京伶装小脚，巧绝天下。谱云始于魏三，至今尤盛也"[57]。观乎此，乃知此类优人为了要表现出女性的风情，得花多大的劲。

依品花者的记载，他们不乏成功者，娟丽姣婉，甚或更胜于一般女郎。《怀芳记》说"夏秋芙……，长身玉立，回眸一笑，观者惝恍不能自持。苏长公谓食河豚值得一死。余谓秋芙倘是女子，为我作妾，亦值得一死也"。这位秋芙，就是不能度曲，唯以色胜的伶人。当时有人集联赞彼"秋水为神玉为骨，芙蓉如面柳如眉"[58]，足见萝摩庵老人之说并非阿私。而这样的例子，正不知有多少。

可是，这种女性美，是矫揉造作而成的。品花者对女性之美既如此之欣赏，为什么不径去欣赏女人便是，偏要费这么大的功夫，将百炼钢化为绕指柔，妆须眉为巾帼，而后再来品赏这假女人，嗟其肖似、叹其姝丽，究竟所为何来？

可能的社会原因，当然是政府的法令和社会风气使然，故不得已才以男扮女在舞台上表演，等到真女人可以上台自己演出她们的故事时，这种乾旦就逐渐；没落而此矫揉而成的女性美，以及因它而成形的品花关系（欣赏者与被欣赏者互动共构的鉴赏关系），也逐渐转变。旦角到清末，女伶已盛，至今则乾旦几成广陵散。小生一行，甚且渐由女扮男为主。男优则主要在武生、老旦、老生、净、丑等行当里发挥。

这就显示了假不如真，过去塑造的那种仿拟式的女性美典型，在面临真品竞争后，赝品自然就衰落了。伶工角色上男性女性分布状况的改变，事实上也就是审美态度及美的典型之转变。

然而，问题并不如此简单。在古代，歌儿舞女，本不罕见；明代士大夫教唱女伶，亦极寻常，何以到清朝反而易弁而钗，以假替真？其次，文人士大夫倘欲寻花觅柳，肆其多情；选色征歌，品藻群芳，自然也还有秦楼楚馆可以流连，挟名妓、宿娼家，月旦人物、排名分品，又有什么困难？真女人之美色原本不难觏睹，又何必苦费周章，寻此狡童，饰为静女？再者，若说此乃海滨有逐臭之夫，独沽此味；或性恋同男，不暇视女，所以才喜欢这个调调儿，也都于理欠通。因为像王韬就同时赏妓苑之花，也品优国之伶。所著《瑶台小录》是谈男优之美的；《淞隐漫录》则多讲妓女之美。换言之，明僮之美，可能与一般女人（包括娼妓）所显示的美，在审美意义上确有不同，因此值得他们去创造与欣赏。

此外，我们也应注意艺术的原理。艺术，从本质上说，即是非自然的人为造作。如朝曦夜雪，纯任自然。画家画出的朝曦夜雪，仿拟形状，才是艺术。女人也一样。生成的女人，只是自然，不是艺术。伐毛洗髓、修冶调教，以状女子之形容姿态，才是艺术。

三、兼儿女英雄

王韬《瑶台小录》卷中曾记:“南士多守雌,蔽所习见,寻常征逐,率谄妖姬姹女,尽态极妍,反谓明僮一流不足挂齿”[59],可见此事自有南北之殊。南方欣赏的是真女人之美,北方则较能欣赏明僮。

但明僮又有何特殊美感值得欣赏呢?

王韬说得好:“南朝金粉,徒揽愁怀;北地胭脂,空劳梦想。京洛绮纷之地,侲童婉娈之场。争妍取怜,别标风格。所谓赏识于牝牡骊黄之外,品题在须眉巾帼之间”。[60]张次溪《燕归来簃随笔》则载民国初年樊增祥撰梨园厅事联云:“游侠出伶工,待补伶工游侠传;美人属男子,莫轻男子美人妆”[61]。伶人之男子美人妆,所以能为世所重,正是“别标风格”,在阴阳、男女、牝牡、骊黄、巾帼须眉之间,形成一种暧昧性,如真似幻而又兼男女之长。赏鉴者与明僮之间,也具有虚拟假扮的意味,似真似假,如情天外史所云:

> 饰小童为少女,理云鬟于窗前。巾帼焉?须眉焉?倏忽变相。清扬也,婉娈也,绰约生姿。天下事是非莫辨,好恶无凭,昼夜混淆,阴阳反复。……当其舞衫映日,歌扇随风,节方赴而袂投,弦乍调而响应。不含愁而自美,勿庸效西子之颦。每换征与移宫,常恐动周郎之顾。选胜在黄河远上,固应双鬟发声;逞妍于残月晓风,恰称红牙按板。……若乃肆筵设席,授几侑觞,耳鬓厮磨,履舄交错,值灯红与酒软,尽堪射覆藏钩;念圭白与木柔,何忍逾闲荡检。叹我生之靡乐,聊以自娱;辟尔德以俾嘉,庶无大悔。……又如香车驰骋,美景游观。或布金于祇园;或致赂于仆从。或青衿挑挞,悠悠我心;或断袖垂怜,耿耿不寐。寤言一室,谁知乌之雌雄。执策三年,竟忘马之牝牡(《情天外史·后序》)[62]。

由于这种趣味非真男真女的关系所能替代,故明僮才能存在,而对他们的品鉴才能自成一格。

在这种情况下，优童扮小生小旦，固然以艳著称，许多品花记录都以其柔媚姿艳为描写之重点，甚且二十四花品即名《燕台集艳》，《众香园》。分部也以艳香、媚香、幽香居首。高阳酒徒更有怀诸郎诗曰："如此娇憨谁得似，前身合是女儿花"。似乎对他们的欣赏都是以女性美的标准来要求[63]。但如真以此为准则，当然也就没有必要喜欢赝品而放弃真鼎。故其所谓女性美有几个特点：

一、对女性美的艺术典型化。优童所扮的女人，无论在生活上和舞台上，都不是一般妇女。他们只扮演年轻貌美、特别具有女人味的女人。这种女人，也绝非生活世界中洗衣、烧饭、买菜、持家、管教小孩、忙于工作、跟先生算计收支、只在特殊时候才稍事妆饰的寻常妇女。而是修容冶貌、烘托制造出女性特质，以令男人感悦其美的女郎。寻常妇女中，美女亦只占极少数，大多则姿质平庸，他们却几乎个个都漂亮。因此，这是在女性一生和具体生活中截取某些部分，从性吸引关系和审美需求上，所做的综合创造，形成代表女性温婉美丽的女性美典型。

这种女性美的典型，由于突显了男性与女性的差异，能让女性在阴、柔、艳等各方面尽情展现，以别于男性的阳、刚性质，致使其创造之女性美都穷极柔美媚丽之能事，"比一般女人更像女人"，不仅绝似人间好女儿，抑且胜似。故《众香国》艳香题词才会说："占得春光如许艳，花王毕竟是男儿"[64]。

对女性美进行艺术典型化，所创造出来的女性美，事实上乃是观念的产物。也就是说，女性美不美、怎么样才美，是由观赏者界定的。男人喜欢看什么样的女人，女人也就变成什么样。可是一般女人，常不能完全符合男人的期望：真能符合典型女性美者，反倒要在优童里去找。因为优童可以完全依男人对女性美的要求，来塑造出这种美感来。

二、美人属于男子，花王毕竟是男儿，除了因他们更符合或更能体现典型的女性美之外，另一个重要特点在于他们更美。

男人扮为女人，无论如何，不完全等同于女人之美，意义上也不同于女人。否则以色事人之妓女艺妲，不也同样可婉娈以符合男人对

女性典型美的要求吗？但在《燕台花事录》的序文中，蜀西樵也说道：

《燕台花事录》何为而作也？明人有言，穷措大抱床头黄面婆子，自云好色，岂不羞死。此言固也，而义未尽。人间真色，要不当于巾帼中求之。不则历遍青楼，亦只得赝物耳。京师女闾，视临淄奚啻十倍。瞢腾过眼，尤觉无花。而选笑征歌，必推菊部。其间不无粉饰，亦判媸妍。所谓天然美好者，岁要得一二人焉。岂西山多白樱桃花，秀气所钟，故生尤物耶？良由人间真色，固在此不在彼也[65]。

谓娼之美不如优、巾帼之美不如男子假扮，且真正美色，女人反而是赝品，男优才是尤物。这不就摆明了征歌选色终究要在优童中选，其美亦更胜于女子吗？

男人扮女人，不仅能呈现典型的女性美，还能比女人更美，原因之一，就在于他们本是男子。男人而又体现了妩媚的女性之姿，则其美感之中便含有一般女性所无的刚健之气，形成了"雌雄同体"的美感类型。

在品花记录中，我们其实随处可以看见品花者一方面赞叹明僮之柔秀媚艳，一方面又称许他们并不仅仅一味婉约，如：

△英爽豪迈，不事修饰，其生质然也。多与燕市酒徒交，而时人恒不喜之，殆涂泽者易为工欤？庚辰武榜名列第五。演《李存孝》一出最工。赠以四绝句："璧月琼花岁岁新，杨家有儿名德云。生小娥娙谢脂粉，不曾学系石榴裙"。"圆瞳如漆见神姿，飞虎山前扶槊时。何事纷纷竞蛮触，竟忘帐下有奇儿"。"将军大树久知名，军律森严斗酒兵。似此英姿来搏战，也应高筑受降城"。"九衢香雾隐重重，谁识元戎妩媚容。我欲举头天际望，置君七十二高峰"。[66]

△天怀卓荦，等富贵如浮云；雅意缠绵，纳肺肺于皎日。身在尘外，天下英雄，微使君孰当之者？畹云丰肌腻理，人或以赵合德比之，谓此乃汉成之温柔乡也。述之于蝯謰轩主人，玉遐独曰：'否否！合德一淫妪耳，柔乡一言，有识齿冷。若值此天人之姿，将合十顶礼之不暇，敢复堕邪师见

哉？'赠以三绝句：……"我爱畹云非以姿。独怜伉爽异群儿。读书美女簪花格，为赋幽并侠士诗"。(以上见《瑶台小录》，上)[67]

△性灵警，能知人。骨珊珊若神仙，有侠气。尝与友人过其居，与之论古今豪杰，瞭如也。每以家贫废读为恨，习于酒，酒酣辄执剑作天魔舞。或嗤之，金兰曰："吾侪堕泥混，奚所乐？特以剑谈消块垒耳！"与蓬仙同师学，性翕然无少间，人谓之"二侠伶"云。(见《燕台花史》)[68]

△言论磊落超迈，眉宇间有英气，席间尝傲睨俗子。陈相国爱之。扮戏则《得意缘》《玉玲珑》之类。齿既长，乃于《群英会》妆周郎，其豪可以想见。[69]

△稚齿静婉若幼女，稍长温雅若书生。绝无纤媚之态，而蕴藉宜人。相对清谈，如乌衣子弟。侍坐依依，不觉其为梨园小史。(以上见《怀芳记》)[70]

△尝被酒慷慨言曰："吾生不幸，以歌曲娱人，贱同隶卒，尚何言哉？虽然，朝入永安之宫，暮登铜雀之台，伺人意旨，狐媚以乞取金玉锦绣。视朴素不华之儒，纵伏龙凤雏，其人白眼加之不少假。是固若辈所沾沾自为得计者，吾虽死不出此也"。……令之来前，惊其轩爽绝伦。叩以漢魏之战争、孙刘之得失，能凿凿言之，色飞眉舞，绝无婀娜态。(见《宣南杂组》)[71]

△明眸皓齿，真香粉孩儿也。喜技击，所演多长剑大戟。英姿飒爽，振采欲飞，一洗粉腻脂柔之态。英雄儿女，傥其人欤？(见《明僮合录》)[72]

△杨燻卿……，言论风采，如太阿出匣，色正芒寒，令人不可逼视。觉扶风豪士在人目前，一洗金粉香泽习气。(《辛壬癸甲录》)[73]

△性严正，矜任侠，苟忤其意，恝然不少假借。侪辈咸敬悦焉。对客则英姿飒爽，谈吐风生，神骏之目，殆无逾此。赞曰：堂堂须眉，天然豪放。挥麈神清，风流自赏。俊鹘秋高，

侠情云上。缑岭吹笙，飘然独往。（见《评花新谱》）[74]

△近日雏莺乳燕，呢喃学语，细声窈杳，才如游丝。气息仅属，几似龙宾十二，回翔应对时，三弦不敢促柱。凄凄咽咽，惟闻笛笙声。虽有师旷之聪，不能辨其五音六律。周郎顾曲，但唤奈何而已。绮人出为"狮子吼"，证声闻果，高视阔步。踔厉发扬，其意气固已足以陵铄一世。及其发声，遂乃如项王，暗呜叱咤，千人皆废，真可充满天地，俯视余子。声呜呜如泣、如诉、如想、如慕，乃与蜩抱枝、蛩伏砌，不可同年而语矣。[75]

△秋芙自命酒人，欲矜大户，动以陈元龙湖海间豪气压人。淋漓酣嬉，颠倒如项王巨鹿之敌章邯，诸侯皆从壁上观；如光武昆阳之破寻邑，雷雨大作，屋瓦皆飞。意气之盛，几几乎有不可一世之概。一鼓作气，狂态尽露，莫可禁遏。不逾时，玉山自倒，非人推矣。春波微笑不言，而杯到不停。《三国志注》称邴原饮至一石，容色逾庄，黄叔度汪汪如千顷波，澄之不清，淆之不浊。古人所难，今复见之。[76]

△虽习武小生，而对人宛转如意，无介胄容，亦无脂粉态。大抵柔媚是吴儿本色，小香则别饶清致。（以上见《丁年玉笋志》）[77]

△好向灵均访美人，沅江香草一堤春。始知儿女英雄态，都是《离骚》笔化身。[78]

△杀粉调脂懒整妆，蜂腰猿臂喜夸张。缘知绝代佳人意，即具千秋侠客肠。（以上见《听春新咏》）[79]

△英雄儿女一身兼，老去登场志苦严。绕指柔含刚百炼，打熊手是玉纤纤。[80]

△侠骨棱棱百感生，仍余风韵动人情。君堪与我参同契，诗酒诙谐意气横。（以上见《日下看花记》）[81]

这类言论，共同的特征是看不起纯任脂粉的娘娘腔，而喜欢"儿女英雄一身兼"。故从豪气、侠情、技击等各方面去强调他们能"一洗粉腻脂柔之态"。

以审美的需求说，温柔与刚健，虽各擅其胜，实亦各有其偏，倘能兼美，自为最高的境界。因此，我们从现实生活上就可以发现：女人除了要求男人像个男人(意指具有男性特质、男性美之典型)，刚强、勇敢、负责任、直率、伉爽、英烈等等，也希望男人同时能够温柔、体贴、多情。而温柔、多情等，则正是被定义为属于女性的特质。同理，男人希望女人能够柔顺、温婉、矜持、娇弱，像个女人，而不是男人婆；但又对女人老是哭哭啼啼、怯懦、浪费精神在琐细事务或容貌服饰上，感到不耐，也期待女人能有点爽朗气。这样的期待，当然也体现在我们的审美活动中。女人无论如何柔美，总不够美，除非她能带点英雄气质。

晚明的女性观就强烈显现了这种态度，故其所崇尚之女性多为奇女子，有侠气、像英雄。入清以后，这种态度续有发展，如战争小说中女将故事格外风行，侠义小说中也开了“儿女英雄”一类。含脂粉风月于侠义、合才子佳人于英雄，如《儿女英雄传》等，表现了人们对阴阳调合、雌雄同体理想人格的向往。

可是，明末清初的雌雄同体人格，是以女性来代表的，是女人而兼英雄气。到了晚清民初，却已转变为以男子来代表，希望男子能兼具儿女心肠。为什么会有这样的转变呢？我在《英雄与美人：晚明晚清文化景观再探》一文中曾提出过这样的问题。而这个问题，似乎不能不从乾嘉道咸的优童身上去找答案[82]。

元杂剧并无男扮女妆的记载，明代宣德三年，左都御史顾佐奏禁歌伎，才有在席间用优童小唱及以男扮女旦的例子。但那只是辅助性质，女伶也根本未曾禁绝。至明末清初，李笠翁《闲情偶记》所论即以女乐为主。《红楼梦》中所记，亦为女伶。论色艺，均就女伶而说，观笠翁《声容部》可知。但在此之后，优童势力渐盛，反而风行于世，甚于女伶。品花者亦仅就明僮月旦其高下，而少论女伶之色艺者。

在这个时候，当然也仍有品题妓女或称扬侠女，如《儿女英雄传》讲述十三妹的故事那样。但新风气毕竟显示了新现象。我觉得这就是从晚明到晚清的过渡。晚明英雄儿女之理想人格，系在女子身上。清代中叶，将这种理想人格，置在男人扮的女人身上。清代末期再转至

男人身上。

由于美的理想人格形态是英雄与美人合一的，且其时已渐有人不以为女人足以当此典型，所以才会有“人间真色，要不当于巾帼中求之”之说。同理，因为这种美的典型是阴柔与阳刚要结合的，所以优童虽多苏扬人士，却又须要不仅只具有南方人的气质，《怀芳记》曾说：

> 或谓予：“此辈北产固不如南产。顾常至苏州，见歌者率凡猥无可爱，则何也？”予曰：“北人俊，病在生硬；南人婉，病在阘弱。必以南产置之北地，浚其性灵而振其骨采，则精神发越，不同奄奄无气者矣。倘以北产携入南中。导以和柔之词令，教以娴雅之举止，亦必远胜于苏州之庸庸者。在化南北之短，而集其长耳。且都中歌伶之教子弟，雅步媚行，绰有矩度。掉头搦眼，各具精神。虽雅俗不同，而一颦一笑，皆非苟作。故如‘五云’、‘四芷’，才足以动人观听者，半系乎此。苏州则但知度曲而已，于语言笑貌，绝无修饰，故不能致人爱也[83]。

萝摩庵老人自己曾说：“菊部率以北人为徒，虽亦有聪俊可喜者，而体态视南人终逊”[84]，又赞美好的伶人：“绰有苏州风范”[85]，但他却又如此主张集南北之长，正如选色品花者不徒赏狡童之似女郎，更欲合英雄与儿女于一身。两者原理本是一样的。

四、为文人高士

对优童的品评，总的趋向是欣赏典型的女性美，但女性美之中又常分出品级：仅具柔媚等女性特质者，可列为艳品、丽品、妙品；列入最高的逸品，则往往须具备雌雄同体的性质，兼儿女与英雄。这种审美观，也同时影响着品花者的雅俗分判。

《燕兰小谱》中曾记一伶“巧笑蛮声，工于妩媚”，但作者嫌她“颇带村气”[86]。后来听说此伶有豪客往返，门前颇不冷落，又赋诗云：“野

花偏艳目，村酒醉人多”[87]。反之，另有一伶“不趋时好作妖媚之状，故豪客未及齿及”，致令作者“叹如斯丽质，埋没于皤腹睅目之俦，遗珠之憾宁有极耶？”(均见卷二)[88]

这两个例子，刚好显示了文人品赏与豪客捧花的差别。一般豪客所欣赏的，在文人看来，只是浮艳、野艳，只是“徒事妖冶以趋时好”，并不推重。像俞蛟《梦庵杂著》载蜀伶陈银遇盗事，与其说是记事，还不如说是藉此讽之，文云：

> 蜀伶陈银，走数千里来京师，入宜庆部。短小精悍，顾盼自喜，演剧时虽傅粉调脂，弓鞋窄袖，效女子妆束，而科诨诙谐，亵词秽语，丑状百出。屠沽及舆儓隶往往拍案狂叫，欢声雷动。其臭味相投所宜然也。久之，士大夫亦群起叫绝，剧中无陈银，举座不乐。数年间，侑觞媚寝，所得金绮珠玉累数万。陈银于是居奇炫异，谓京国好尚者如此。凡踵门求款曲者，无缠头之赠、赠或不丰，皆拒不纳。……[89]

后来他积了许多钱，又遇到一位豪客，以为奇货可居，不料终于赔了“夫人”又折兵。文章藉此嘲笑优童喜欢逢迎巨贾豪客，用意甚为明显。

在这种观点下，伶人不趋时好、不奉承豪客，都会被看成是好品行，会得到品花者特殊的称许。如情天外史即自道其花史：“有夜光暗投，按剑相视，如正册隽品，不理人口也”[90]。凡逸品、隽品、清品、异品之中，均多此类人物。

而且这也不只针对个别人物而说，整个品鉴活动都含有这种性质。如小铁笛道人自称：“余好于冷处观人”[91]，又说：“余论梨园，不独色艺，兼取性情”(《日下看花记》)。所谓于冷处看人，即自别于流俗之谓，如古人云“嗜好与俗殊酸咸”[92]：所谓不独色艺，兼取性情，即不只欣赏容貌，更要观其风姿气象，如古人云“林下风度”之类，或考察他是否能不沉迷于声华名利及欲望之中。这样的品评，所重者即为“品格”。《怀芳记》云：

> 歌伶虽贱技，而品格不同。其为贤士大夫所亲近者，必皆能自爱好，不作谄容，不出亵语。其令人服媚，殆无形迹之

可指。爱身如玉，犹如白鹤朱霞，不可即也。别有一派，但以容貌为工，谑浪媟□，无所不至。且如柳种章台，任人攀折。此则我辈所恶，而流俗所深喜者。松龄旺儿，固流俗所喜，似可置而不论，然皆绝顶聪明，超绝流辈，譬之婆罗门辟支果，虽落旁门，其精诣亦未可磨灭也(都门二十年前，惟长庚、三胜、二奎以黄腔负重名。青衫旦、刀马旦往往年稍长，艺始长。近五六年，师以教其弟子，即有喊黄腔、妆武旦，为异日包银地。一变而为西皮，则秦声激越高哀怨盈耳，无雅俗趋之若鹜，坐上客满，至不能容。"万方声一概，吾道欲何之"？吾有私叹！西讴中有十三旦者，登场如惊风蛱蝶，所扮演皆淫佚之剧。广庭瞩目，如陈秘戏。江河日下，遂至于此)[93]。

品格之不同，大抵可分"流俗"与"我辈"二大类。我辈，指的是文人士大夫，其爱好与流俗不同，视流俗为旁门左道，自居雅赏，不与另一派同流合污。《凤城品花记》有云："妙珊……艺兰生品为瑶天笙鹤，不具尘俗气者。性简默，若不屑角逐歌场，尤为畦町独辟。……酣红醉绿之场，非独具只眼，不能得其人。我辈素有雅癖，苟于若辈中得一知己，亦可以无憾。不当执流俗见，徒以粉桃郁李杂投也。愚意鞠部中，惟妙珊颇具清骨，似不食人间烟火者。然非足下与仆，鲜能识之深"。[94] 区分我辈与流俗，推重清雅之格，不徒赏粉媚姿艳，持论与《怀芳记》几乎一模一样，可见这是很普遍的审美态度。同样的言论，又可见于其他各篇，如：

△张香玉时与群芳并立，如游十里湖堤，桃红柳绿，而一树梨花皎然独秀，光彩更觉耀目。《赠珠》一剧，宛转轻圆，歌喉娇嫩，风韵绝佳。薛氏青衣、郑家文婢，想亦尔尔。视彼一味轻佻，妆成蝶使蜂媒身段者，奚啻霄壤（《听春新咏》）。[95]

△神清骨秀，虽艳妆而无脂粉气，诗之咏美人谓"清扬婉兮"，清扬在眉目之间，地无些子，非细心领略，则天然之韵致不出。谢夫人林下风，亦只"清秀"二字足以尽之。求真色，自当以此为上乘。[96]

△姿神秀彻，情韵幽闲，音调清谐，应弦合节，闺中仪范，林下风情，令人不可亵视。[97]

△诸郎中或以趣胜，或以韵胜，不名一格，总以不沽尘俗、有儒雅气者为可意。自朗玉而下，颇有喜近名流、结缘翰墨者，则慧种仙根，当是莲花化身，不落虫沙劫内矣。（均见《日下看花记》）[98]

前文曾说当时审美者理想的人物，具有超越单纯女性美，而追求兼具英雄气质的女性美之倾向。由此处所征引的文献来看，他们也同时在追求一种兼具文人、高士之形象与风姿的女性美。这种美，一般并不体现在女性身上，可是在追求"真色"的活动中，却成为雅品与高格的要求，且以此区分雅俗。仅具脂粉气者，则不被称道。

这种情形，表现在他们对伶人的品藻辞语上，特征就是常以六朝名士来比拟明僮。本来此类品鉴文字既溯源于《诗品》、《书品》，六朝语汇自然常会奔赴笔端；兼且评花论色，以六朝骈俪文字为之，尤觉当行出色，易增香艳[99]。但品藻群芳，不尽以古代著名美女相比拟，而屡形容为名士高士，却正好显示了他们评价的标准。

以《撷华小录》来说，该书首列逸品，赞曰："若有人兮，翛然尘表，或惠或夷，庶几近道。纷纷裙屐，搔首弄姿；鹓雏黄鹄，孰为得之"[100]，所举的人物是李德华，谓其"神情蕴藉，襟带闲殊，有晋人风度。善鼓琴抚弦，动操得世外远致"[101]。次为刘眉卿"少即善谈名理，近更练习世故，清言娓娓，能使听者意移"[102]。至于蕊珠旧史《长安看花记》则自比于晋人，说："暇尝集《世说新语》得二事曰：桓子野（桓伊）闻歌唤奈何、王伯与为情终当死。典午风流，令人神游心醉"[103]，而《瑶台小录》乃谓陈秦云"巾影衫痕，风流自赏，其风度正当在魏晋间也。……气自清华韵自娇，天生典重似琼瑶。涂脂百辈齐梁语，风味谁知近六朝？"[104]又谓梅凌云"言词温婉，雅度恂恂，使晋人见之，当亦叹支公之神骏矣"[105]。又，《日下看花记》云朱素屏"有王夷甫（王衍）之风，口不言钱，梨园中有心人也"[106]，谭献《增补菊部群英》以"风韵雅远，秀骨天成者为逸品"，说"湘云如仙人张乐，名士渡江"[107]；能品中"燕香如玄圃仙人、乌衣公子"[108]；并有跋尾云："笼罩当筵几许人？六朝裙屐出风尘；

如卿位置原奇绝，名士倾城合一身"……[109]。

所谓"名士倾城合一身"，与"儿女英雄一身兼"，意义相同。都是超越"简单的美"，而追求"复杂的美"，不仅以脂粉气、女性柔媚之美为满足。

简单的美，单纯的女性美，一般人都能领略都能欣赏；结合英雄气质与名士风度的女性美就复杂得多，也高深得多，必须是他们这样的人，才能独具眼目，予以鉴赏。

高士名士，事实上也就是文士。以文人来描述明僮，在品花文献中，可说是极丰富明显的。

例如西塍外史《燕兰小谱题词》说梨园中"人萃齐晋燕秦、蜀滇吴楚，如游群玉之山。技兼琴棋文酒、书翰管弦，若过五都之市"[110]。上句很容易理解，伶人本由四方汇集而来；但下句形容梨园，简直就是以文人团体来形容了。

当时梨园，确实也无愧此种品题。《燕兰小谱》卷一载王湘云画兰，即收有某君题画诗，序云："湘云墨兰便面，流播歌场，笔法娟秀，艺林赏之"[111]。优童多习文、作字、读帖、绘画、奕棋、甚至抄经、博古，与文人交契，其文艺才能也颇获文人阶层肯定。所谓艺林赏之，洵非谀言。《燕兰小谱》在品藻群花之前，用一卷篇幅(占全书五分之一)，记录王湘云画兰及诸文人名士题咏之事，用意也就是在说明或确认这种文人与明僮的特殊关系，以与后文批评流俗伶工"无非科诨诲淫之状。……真可为长叹息者。……扫除脂粉，固犹是梨园佳子弟也。效颦者，当先有真色，而后可免东家之诮"(卷三)云云相对照[112]。前者为雅道，是他所推重的；后者乃流俗，则是他所贬抑的。[113]

这大概也是所有品花者的态度。《日下看花记》称赞陈意卿"翩翩书记，思落含毫。扫眉才子，何减名士风流？"(卷一)[114]说王锦泉"一室之内，无非卷轴。园中无剧，即事毫素，兰笔娟秀，近更苍劲。……高人韵士，知其怀抱芬馨，不可遏抑，殊乐观其远致。……逢场作戏如余事，大似诗狂吏隐身"(卷二)[115]。《辛壬癸甲录》叙述小云妙云"皆能从文士游，入其室无绮罗芗泽习气。司空表圣《诗品》曰：'坐中佳士，左右修竹'，'落花无言，人淡如菊'。每咏老杜《咏怀古迹》诗：'摇落空知

宋玉悲，风流儒雅亦吾师'，辄令人想其标格不置"[116]。《长安看花记》则说小云妙云均好与文士游，"盖俱为碧云弟子。碧云当日，温文尔雅，妙擅清誉。二人同师，家法固在也"[117]。《丁年玉笋记》形容"桐仙举止洒脱，略似魏晋间人。大有王夷甫口不言钱之意，落拓殊不沾家人生产。几几乎如绛侯，问刑名不知、问钱谷不知。又极慕赵明诚之为人，欲学其居大学时典衣买书故事。每入琉璃厂，所见法书、名画、钟鼎彝鬲，杂然满载以归"[118]。《明僮小录》说："张昆宝能书，楷法峻整，曾见其灯下背临兰亭数十字，具有法度。嗜之不倦，亦可名家""朱幼云，席间喜谈骨董，区别真赝，或述笑柄资谈助，娓娓可听，于侪辈有独辟畦町之致"。《明僮续录》云："刘倩云，习篆书，工铁笔，遒润有法"。……[119]

这类记载，抄下去，多得是。香溪渔隐《评花新谱序》说当时伶人"问字谈诗，亦耽大雅，熏香傅粉，各具丰标"[120]，从这些记载上看，诚属实情。而当时文人似乎也把梨园行里这些优人视为他们文艺上的"我辈"，把梨园视为文人雅聚的处所，谓其地"宜招邀胜友、荟萃吟朋。联雅集于梨园，寓深情于藻鉴，赋王子渊洞箫之句，裁李玉溪锦瑟之诗"[121]。对于"耽诗文，尤工楷法，簪花妙格，秀劲可玩"[122]的优童，文人也乐于"挟之游，契订兰馨，谈而弥永"(《评花新谱》)。[123]

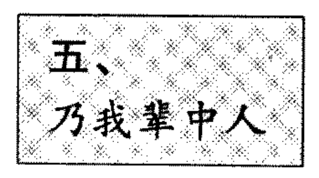
然而，我们都可以猜想得到：优童之中，妙擅诗文书画、能与文人高士清谈者，其实仍是少数。此辈歌人，登场卖笑，所凭的，主要仍是姿媚的手段。能去歌场上捧角儿，或轩车过从者，亦以富贾豪客为多。明僮中喜欢跟文人酸丁周旋者，恐怕毕竟也是少数。未必如上所说，好像优童个个都是有文采、喜好文字游的。

这，一点也不错。可是关键正在此处。文人评花，恰好就是要标榜这少数。对于那些"不屑俯仰侧媚取贵人欢，坐是屡困，不为动。唯凭几作草书，日数百字至篝灯未休"(《撷华小录》)[124]的人物，格外揄扬，形成一种流俗之外与之上的评价标准。香溪渔隐自述其撰《凤城品花记》时，"都门积习，文宴往来，往往不能无此辈"，所以他"长安春色领略殆遍"，但

其中为余所最赏识者，惟艳仙、如秋、蓉秋三人而已。艳仙隶

三庆部，天真烂漫，秀外慧中，耽书史，喜读《三国志》，与论蜀魏吴事，辄凿凿道之。能书楷，工整有法，画写意人物，跃跃有生气，同辈中罕有其匹。如秋柳眉香颊，玉质仙姿，为群芳之冠耳。吐属清朗，绝无浮嚣习，故时誉咸归之。若蓉秋则风流秀逸，雅俗共实，性善饮，用情尤挚，不以贫富区厚薄，轩冕韦布，款接如一（赏识者三，而一以才胜，一以韵胜，一以度胜，是香国真管领，才不负品花二字）[125]。

注是赋艳词人的话。所谓以才胜者，赏其有文士之才也；以韵胜者，喜其有名士高士之韵致也；以度胜者，谓其无尘俗势利眼也。凡此，俱为品花者欣赏之格，赞扬其境界在庸脂俗粉之上。



五、乃我辈中人

对于优童，文人每喜其为文字交。如王韬《瑶台小录》自记彼赠顾玉仙诗云："澄怀如水意如云，文字缘深我共君"[126]，又有赠梅凌云诗曰："不有诗书气，何缘意度温？"[127] 足征他们对明僮的期许，是要能与他们成为文字知己，转"此辈"为"我辈"。

文人士大夫这种期许，看来也非一厢情愿，在当时梨园行中，这种评价品题应该还是颇具权威的。明僮之增价减色，颇与文人之鉴藻有关。故《日下看花记》云："色艺岂必人所绝无？而一经品题，顿增声价，吹嘘送上，端赖文人。此逢人诵白傅之诗，寿世宝坡仙之句，山樵又别具只眼，有真赏识者存也"[128]。

《燕兰小谱》更举一个实例，说刘二官"性颇骄蹇，与豪客时有抵牾。近有太岳之裔，寒士也，以绮语结契，甚相爱重，岂少陵所云：文章神交有道乎？白傅歌词人诵难，顿教声价重长安。而今好向人夸诩，博得文园赋藻看'（卷二）[129]。这样的例子，不等于是《日下看花记》所说的注脚吗？

在这种情形之下，伶人自然也乐与诸文士游。《金台残泪记》载某太史，"书法名一时，诸伶必宛转求之。少陵云：贵戚侯门得笔迹，始觉

屏障生光辉"[130],又说:"花时移尊,半士大夫。若乃香车载至,绛云堕衣,风燕亦双,洞箫不独,烂醉司空,固亦闲事"(卷三)[131],俱可谓一时实录[132]。《辛壬癸甲录》另记当时伶人与文士交游之情况,也很可供参考:

> 桐仙风格洒然,谈谐笔札,色色精妙。所与游多当世文士,性复苦溺于学,故朱蓝湛染,厥功甚深。又能出其能以教其弟子。弟子曰小桐,《长安看花记》所推为压卷牡丹花者也。所居曰玉连环室,又有竹如意斋,插架皆精册帙,几案间错列旧铜瓷器数事,咸苍润有古色。过其门者,或闻琴声泠泠出户外,皆曰此中有人。诸名士以春秋佳日集其家,阄题分牌,桐仙必与参一席。墨痕淋漓襟袖间,与酒痕相间也。尤工绘事,师袁琴甫,学瓯香馆写生法,作没骨折枝花卉,殊有生趣。而酬应过繁,匆遽中往往金静川、安次香诸君为之捉刀。故外间兰亭颇多临本。然非曹洪倩人之比也。所作韵语,楚楚有致。暇复倚声学填长短句,亦自可诵。每于觥筹交错之时,偶出一语,指事类情,一座尽倾。好从诸文士游,诸文士亦乐与之游也。以故年逾弱冠,而寻春车马犹烂其盈门云。先达中,乙丑一科人赏识桐仙者最多,往往以门生畜之。学作小楷,书殿试卷子,高积盈尺。我辈过夏,举人且逊其勤苦。行草书亦皆秀润流利,不似时过然后学者。兹事虽关人工,殆亦由天授也。王子猷性爱竹,所居辄植之,曰"何可一日无此君"。东坡居士诗:"宁可食无肉,不可居无竹。无肉令人瘦,无竹令人俗"。吴大帝言:"顾公在坐,使人不乐"。而晋人又言:"坐无车,公不乐"。人亦可以审所自处矣。若桐仙者,可封潇洒侯。菖蒲下拜,甘蔗许弹。坐对此君,自尔翛然意远。[133]

这段文字,除了具体描述了当时优伶与二人交游的状况外,另有几点值得一谈:一是"先达中,乙丑一科人赏识桐仙者最多"云云,显示了与优童交往者多科举之士,文酒之会,辄邀歌童侑酒清话。这种关系,自然就使得文人对优童的月旦,也常采取他们最熟悉的科举形式为

之，替优童开花榜。如《侧帽余谈》云："怡道人提倡风雅久矣。逢会试年，新进士胪唱后，品题群英，定为及第花三枝。填写花榜，鼓吹送至其堂，一时传为佳话。……菊部状头，例取旦角，诚不欲负花榜之名也。如昆部不合式，则于乱弹中选之"[134]。亦即在进士科考之年，同时也替伶人开花榜。此榜体例全仿科举鼎甲录，兼衍古代分品论人之绪，具谐拟(parody)之趣。但含意不是嘲讽的，而是引为同调、视同侪类的。

其次，《长安看花记》把小桐比拟为牡丹花，当然是形容他为花王的意思。但牡丹的意象，可能令人有富贵或俗艳之感，因此蕊珠旧史改以竹来描述他。如此取象，重点在于凸显小桐清高脱尘的气质。这其实也是当时品题名花时常用的办法，《长安看花记》也说："桐仙画三友图，自命为松、闺桐为梅、而以竹目小桐"[135]，松竹梅乃岁寒三友，以此自况，标格可知。《日下看花记》亦以竹喻詹某，谓："瘦骨棱棱，蛾眉淡扫，窥园老眼目之，宛如行尽花田，忽见一竿寒碧，不觉潇潇风情，因之呈露"[136]；另以秋海棠喻李兰轩："评花者比之秋海棠，肖其风情柔楚也"[137]。《辛壬癸甲录》则说："梅禹金作《青泥莲花记》记北里人，取周茂叔《爱莲说》'出污泥而不染'之意也"[138]。此外，或喻为兰，如《情天外史》云神品第一马芷芬为"神奇天授小郎君，品格声歌两轶群，芷僻兰幽宜特赏，芬遐香妙耐徐闻"[139]；或拟为水仙，如《侧帽余谈》云："素芳以昆生占甲戌首选。芳沉挚寡言，雅淡绝俗。酬对间，自有一种清气扑人眉宇。论者以花中水仙推之"[140]；或拟为玉，如《长安看花记》说陈小云"比德于玉，无愧璧人"[141]。

无论是玉、竹、松、梅、兰、莲、水仙，都具有超脱尘俗的意味。用以自比，或是文人以之形容明僮，均可显示他们同样有着追求高品真格的用心[142]。

第三，《长安看花记》形容小桐为："今日之牡丹花也。美艳绰约，如当年蕊仙，而品格过之，风仪修整，局度闲雅。金粉场中，艳而能静，拟之《石头记》中人，大似蘅芜君。天香国色，艳冠群芳"[143]。这是以《红楼》诸美来比拟伶人。此亦为当时常见之方法。

如《辛酉癸甲录》说长春"高视阔步，落落寡合。余目为侠伶，以尤

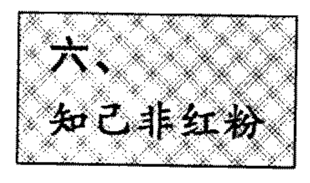
三姐拟之"[144],又说小五福"举动乃大似《红楼梦》中夏金桂"[145]。《长安看花记》形容陈凤翎"一笑百媚,当之者莫不色授魂与。余每戏呼为玫瑰花。以其英气逼人,大似探春也"[146]"潘玉香,空山流水,冰弦一抚,清清泠泠,令人萧然意远,目为槛外人妙玉,可谓神情毕肖"[147]"钱眉仙,如初日芙蓉,韶令天然,论者拟之以邢岫烟,神情态度,幽闲典雅,庶乎近焉"[148]"陈玉琴,拟之《石头记》中人,极似宝琴"[149]"王翠翎,近之如山茶花,秾而不俗,大家儿女固应尔尔,此蘅芜院中黄莺儿也"[150]"德林,虽无晴雯之艳,而性格近之,极似怡红院中林家小红"[151]"黄小蟾,性伉爽,笑语甚豪,每以侠伶自处。所不当意者,往往如灌夫骂座,冷若冰雪。余尝戏呼为尤三姐"[152]"余尝戏谓秋芙,此泼辣货,南京所谓辣子,当年持门健妇王熙凤,是此品格"[153]。《丁年玉笋记》:"或言春波似藕官,亦近之。在群芳中当是素馨花"[154]"陆玉仙,若置之梨香院女乐中,当是芳官品格"[155]"汤鸿玉,在后来诸郎中无大出色,特以系出名门,故多刮目相看。乃颜佩秋直欲以《红楼梦》梨香院女乐中龄官拟之。屈到嗜芰,或亦别好所钟欤?"[156] 凡此等等,俱征这种譬况已成一时风气。据《梦华琐簿》说,此风可上推于《品花宝鉴》:

常州陈少逸,撰《品花宝鉴》。用小说演义体,凡六十回。此体自元人《水浒传》《西游记》始,继之以《三国志演义》,至今家弦户诵。盖以其通俗易晓,市井细人多乐之。又得金圣叹诸人为野狐教主,以之论禅悦、论文法,张皇扬诩。耳食者几奉为金科玉律矣。《红楼梦石头记》出,尽脱窠臼,别辟蹊径。以小李将军金碧山水、楼台、树石、人物之笔,描写闺房小儿女喁喁私语,绘影绘声,如见其人,如闻其语。《竹枝词》所云:"闲谈不说《红楼梦》,纵读诗书也枉然"。记一时风气,非真有所不足于此书也。余自幼酷嗜《红楼梦》,寝馈以之。十六七岁时,每有所见,记于别纸,积日既久,遂得二千余签。拟汰而存之,更为补苴掇拾,葺成《红楼梦注》。凡朝章国典之外,一切鄙言琐事,与是书关涉者,悉汇而记之。不贤者识其小者,似不无小补焉。其禅悦文法,托诸空言,概在所屏。似与耳食者不同。……《红楼梦》叙述儿女子事,真天地

间不可无一、不可有二之作。陈君乃师其意而变其体，为诸伶人写照。吾每谓文人以择题为第一义，正谓此也[157]。

也就是说：《品花宝鉴》整本小说均系仿拟《红楼》而作。其他大部分运用《红楼梦》人物来仿拟优童的人却只是局部地比况。这种比拟，也有几点值得注意之处：一、无论是全面"师其意"或局部比况，都显示了当时《红楼梦》的影响。评者无疑是热爱此书的，梨园中也经常演着红楼戏曲，所以评者与被评者其实共处在一种仿拟红楼人物的情境中[158]，此与清代妓院之情况类似。妓女花榜，不乏以十二金钗人物相拟者，评花人意识中也自有怡红公子怜花惜花的心境。二、拟象批评，本为文人评诗论书之法，如云李白如出水芙蓉、王羲之如龙跳天门之类，始于魏晋南北朝。其后乃以小说人物拟喻，如舒位《乾嘉诗坛点将录》，以《水浒传》一百零八好汉来拟当时诗坛作家。《长安看花记》、《丁酉癸甲录》、《丁年玉笋记》等书，显然即是仿此而作，改英雄之谱为红楼之册，但批评的手法则是一致的[158]。三、《红楼梦》中诸伶官乃是女伶，评花者借以形容优童，当然是着眼于他们身份及女性美的相同性，但怡红院中最值得取来相提并论者，其实并非诸金钗与女伶，而是怡红公子贾宝玉。所以《辛壬癸甲录》说："每恨《红楼梦》曲子既唱遍旗亭，而搬演宝玉者，率皆庸恶陋劣，金圣叹所谓'忤奴'。每见之辄令人三日不快。若韵香者，使为怡红公子，春容大雅，动合自然，庶乎仿佛遇之矣"[160]。

这些，整体呈现的，就是评者与被评者共同进入一种仿拟红楼梦大观园世界的感觉，把自己的人生与文学作品联结起来，宝玉与诸金钗相怜相惜，或黛玉葬花的情怀，也成为他们共有的经验。



六、知己非红粉

品评艺人时，强调他们的品格，重视他们不谐流俗的特质，如《怀芳记》云："香吏与小桐皆卓然雅品，非俗眼所能赏"[161]，或以《红楼梦》人物相拟，或形容某某"色艺俱佳，当年与梅卿、浣霞、竹春、秋棠诸

郎,皆诗品中人"(《辛壬癸甲录》)[162]等等,都显示了这些品花者已将优童在意识上提升为与文人同类之人士,心态上不是居高临下的"倡优畜之",目为玩物而已。其评骘之观点也非常特殊,期待他们能在寻常美艳姿色之外,更具有文人高士或英雄之韵致。故《辛壬癸甲录》才会说:"韵香为广大教化主,是国香也,以韵胜;蕊仙,牡丹也,为艳品;冠卿,梅也,为清品。冠卿清不知秋,无复人间烟火气,标格过蕊仙,而风度不及。然蕊仙所以逊韵香者,亦正以美而艳为累,不得不让上界仙人出一头地耳"。[163]

在他们这种审美观之下,所谓美人,自然是男胜似女的。陈确庵《兰陵美人歌》云:"徐郎窈窕十五六,覆额青丝颜如玉。昔之紫云恐不如,满座猖狂学杜牧"。又,瞿有仲《留别巢民先生》云:"秦箫为歌杨枝舞,就中紫云尤媚妩。红儿雪儿无足数,桃叶桃根如粪土"。美不在女而在男。蜀西樵也说人间真色不当于巾帼中求之,原因正在于此。

过去讨论清代士大夫喜狎优童之现象者,大抵对此均无认识,因此多只从同性恋的角度去说明。这样的解说,也不能说不对,当时狎优童为龙阳者确实不少。但并非诸士大夫欣赏明僮者均因同性恋之故;文人与优伶的交往,其关系更不限于同性恋的性质。所以由这个角度去谈,极不恰当[164]。

请看《丁年玉笋志》这一段记载:

> 闻小蟾言,曾有伧父以多金啖小香,屡逼之。小香如墨翟守宋,不穷于应。最后且恚且胁,不胜其嬲,痛哭而罢。后来之秀,守身如玉,岂寻常迭被铺床者所敢望其肩背哉。常州陈少逸《品花宝鉴》第二十三回,有"兰保御侮"一条,其智有足多者。然以视小香,固有上下床之别。宋人蔡友古词有《洞仙歌》一阕,有绘声绘影之手。其结句云:"我只为相思,特来者度,更休推后回相见"。吾尝见友人慕秋芙者,如文园令病消渴,愿得金茎仙掌一滴露。网设鸿离,轨濡雉鷕。狐绥绥,虎耽耽,整冠昧李下之嫌,盗铃慰桑中之喜。然而鄂君未举夫翠被,神君犹隔夫绡帐。扑朔迷离,是耶?非耶?虽自命秦宫一生花里活,其如三生石上无一笑缘何[165]?

依这段记录，可见捧戏子、喜优童者，确实有不少是醉翁之意不在酒，欲在肉体上占有优童。也确有不少伶人逢迎此辈，迭被铺床，以求多金。然而，守身如玉，以智计御侮者也并不罕见。且这样的人，才能获得品花者的敬重。其次，伶童也不是完全拒绝与客人发生性关系，但显然他们所向往，或品花者所认可的情况，乃是两情相悦而然，并非以金钱啖之、以权势谋计逼之。亦即是以情合，非以利合，更非以欲合。

这种分疏，乃是文人与伧父之别，亦与文人论优童品格之态度有关。在《宣南杂俎》中曾记录一次辩论，即讨论此事。当时有一雏伶，颇擅时誉，但因美貌而无法自洁，所以有某甲说：伶本贱业，我辈亦以贱民视之可也，招来愉情遣兴罢了，“何必为此曹论清浊、辨黑白，有所去取其间哉？”某乙不同意，说：“吾辈岂狭邪者流？”对于伶人，希望他们出污泥而不染，且爱之重之，不忍复贱之，乃是“高自位置而厚以相期”的缘故。某丙则说，你们讲得都不对，譬如赏花，高人爱梅、逸士爱菊、君子爱莲、骚客赋兰蕙，正是因“其孤高芳洁超出于众卉”[166]。所以伶人若能自洁其身，我们就该爱重之；若不能，我们便应“远之、绝之、不少恕之”（见赋艳词人《论琴》）。

这里就明确表达了文人“自居何等”的问题。他们自认为不是狭邪者流，对优童有高品格的期许。而所谓高品格与否，评判的标准正是伶人能否洁身自好。《侧帽余谈》说得更明白：

> 情犹水也，水无刻不流，情何时可闲？我辈志希风雅，安能如太上之忘情？然亦不宜涉于邪，如子朱子所谓得其情性之正者，斯可矣。吾友如平阳生、赋艳词人、香溪渔隐，披沙子、护花尉辈，皆能见得到此，故于秋菱、艳仙、妙珊、如秋，皆爱之重之而不忍亵之。夫亦谓彼既薄命如花，我虽不能供之几席，以恣赏玩，又不能遍护金铃，使不摧折。惟是兰之芳、菊之秀、莲花之清娇、芙蓉之淡艳，或生空谷，或寄东篱，或出淤泥而不染，或涉秋江而可采，而皆自成逸趣，对可忘饥。若有情若无情，而情乃弥永。何必褰裳涉洧，效狂且为？嗟乎！使秋菱辈情根牢固，亦如吾友之所以待之者，则热水

坑中，讵必无青莲一朵哉？[167]

文人们希望与优童们维持的，是一种心灵层次的情的关系，而非肉体欲望满足的关系。这种态度，也影响到他们对剧艺的品评。像《燕兰小谱》说："好花看在半开时。闺情之动人，在意不在象。若观'大体双'（南汉刘张，令宫女与人裸合，自拥波斯女观之，号'大体双'），味如嚼腊矣"[168]，所谓好花开在半开时，正与文人与优童之间需"若有情若无情，情乃隽永"之说相符。

同理，《日下看花记》形容刘琴浦"远山浓映横波称，艳不宣淫艳始深"[169]旨趣与之相仿。《长安看花记》则批评："近年……谑浪笑傲，冶容诲淫，浮梁子弟，靡然成风，一倡百和，几有若狂之叹"[170]，对此"以丑态求悦人"者，他们是极不欣赏的。《梦庵杂着》也说："科诨诙谐、亵词秽语、丑状百出，屠沽及舆假隶往往拍案狂叫，欢声雷动，其臭味相投所宜然也"[171]，文人则不喜欢如此。凡涉于欲、宣于淫、近于猥亵者，皆屏之以为非雅道也。

评戏如此。品人亦然。《瑶台小录》分析当时文人与优童相处的模式说：

> 余谓此中人才殊复难得，岂秀气独钟于男子，而风怀偏托之美人哉？顾其品汇，厥有数端：(1)公仁子裼裘，佳人修竹，手玉同色，智珠孕胸。琪花照世，众芳皆歇。桃李成蹊，不言自馨。此一流也；(2)清词霏屑，吹气胜兰，鸣琴在床，晴波生指。桓伊三弄，柳公双锁，文楸响答，时出疏帘。更或写黄筌之折枝，静女分香；学茂漪之笔法，仙娥顾影。此一流也。(3)靡颜腻理，敷粉凝脂。望若壁人，宛如处子。夷姤自喜，映丽可鉴。濯濯春柳，深色荡魂；娟娟秋荷，微波通欵。此一流也。(4)奏阳阿、发激楚，唱曹子于兜铃。效少年为拍弹薛仿之声，潜气内转韩娥之讴。余音绕梁，不抗不幽，亦雅亦郑。此一流也。(5)英姿飒爽，对酒当歌，星眸善窥，风气日上。作皮里之阳秋，笑目论之下士。羞同儿女徒解人颦，别具肺肝，兼知援手。又一流也。(6)借吹嘘以生翅，经盼睐而成饰，爱则加膝，口所偏肥。芙蓉镜下居然及第，樱桃宴中推为上宾。

传观千佛之经，压倒群芳之谱。喜《霓裳》之同奏，异名纸之生毛。又一流也。(7)至如柔曼倾意，寻梁契集，竭来城北，偷嫁汝南。灵狸之体，惆怅东平。共枕之树，托生上界，风斯下矣。亦一流也(为便理解，略分七段)[172]。

品汇，本来是论诗的一个词，如《唐诗品汇》云云，指分类中寓有高下品级的判断。此处计分七类。第一等，叫做"无言相对最销魂"。第二等是赏其鼓琴作画之才。第三等是悦其美貌。第四等是喜其歌艺。第五等是乐与清谈。第六等是捧角儿的乐趣。第七等，也是最下一等，才是同床共枕。这七等分第，乃是文士审美活动中的几种类型，越是纯从美感上掌握，越是不涉及实际情欲者，境界越高。

当然，太上忘情、或纯为审美之欣赏、若有情若无情，境界太高，并不常见。常见的多是"情之所钟，乃在吾辈"；文人与梨园人士交往，期望获得情感上的慰藉者事实上也最多。《凤城品花记》说："嗟呼！游子天涯，情人遥夜，方谓客途岑寂，无计浇愁，不图香国繁华，引人入胜。抛江南之鹤梦，恋冀北之莺花。纵彼美可慕，未许真个销魂，而余情信芳，但喜别开生面"[173]，乃是当年游旅京师、深入花丛者普遍的告白。深入花丛之后，辄不免如护花尉"感夫妙之情之深，与君用情之挚，千里相通，遂占……。未免有情谁遣此，这回相见不无因，风流年少推徐孺，能动明僮几度询"(《宣南杂俎》引护花尉《与香溪渔隐书》)[174]。

文人未免有情，明僮又因文人之风流而动了心，自然就形成了情感交流的关系，梨园乃因此而成为情天。《情天外史》自序有云：

一缕情丝，大千色界。任天而动，与生俱来。情不自禁，欲将弥炽。情能善用，理乃常存。不入情中，天机胡畅？不超情外，天趣胡深？兴匪兕之歌，操获麟之笔；写灵均之怨，续方朔之谐。《情天外史》所由作也。则有公堂秉鉴，锁院持衡，墨客为卿，管城奏雅。当其笺描十样，锦织七襄，固宜梅占春魁，芍居近侍。尔乃桃陈妖冶，擅宠专房；絮逞颠狂，乘隙入觋。是知花花籍贯，草草科名，文场一情选也。……嗟乎！衣冠优孟，身世梨园，歌苦识希，曲高和寡。情谁能遣，欲问青

天。象以外超，特修艳史。知我者，其在雏伶粉黛间乎[175]！

前面已说过，文人与优童间若真有情爱，而非仅以利合、以欲合，乃是时人所能认同的。情天外史从这个角度，直指花榜为情谱情选，实属切应事实之举。这个情字，大抵类似《红楼梦》对情与欲的分判；贾宝玉是"意淫"的，故所重在情不在欲。品花诸公所强调者也正在此，所以《凤城品花记》说："妙珊与余用情尤渥，盖以神不以迹者"，底下便有艺兰生等注云："神字、迹字，须细细咀嚼之，非个中人不能领会也"。接着，文章说："其为人也，庄重不佻，或人口游词，则面赪不置一语。每与谈论，辄肃然相对，不自知其所以然。余尝谓落花无言，人淡如菊，于妙珊庶几近之"，底下又有注："妙妙，可谓相对忘形"[176]。如此相待，足为情交之注脚，无怪乎《侧帽余谈》要说：

渔隐向疑邀小史者，皆具断袖癖。入都后，始知为村学究见解，不尽其然。非特我辈，即有沉沦不返，亦惟性情融洽，极友朋之乐，真不自知其所以然者[177]。

其说与四不头陀《昙波·自序》略同。头陀云："倘或漫夸断袖，自诩缠腰，前席方虚，后庭重问。强下陈蕃之榻，直登子反之床，是又搴芳公子别具肺肠、逐臭庸夫毫无顾忌者也"[178]。文人与明僮的关系，与狭邪、狎妓不同，被认为是以"性情相投"为主，强调是对等的友朋之乐，而非以为玩物，招来愉情遣兴而已。故彼此之间，颇存知己之感。

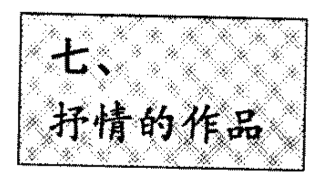
拔沙子曾寄一信给香溪渔隐说："刻下必别选名花，以供清赏。梨园物色，定有知音。第酣红醉绿之场，非独具只眼，不能得其人，我辈素有雅癖，苟于若辈中得一知己，亦可以无憾。不当执流俗见解，徒以粉桃郁李杂投也"(《凤城品花记》)。叆叇轩主则赠一诗给伶人王联桂云："亦是芳闺绰约姿，众中眉黛未逢时，伤心九品论资格，何处堪求国士知？"[179]

这些，都表明了文人与伶人间不仅被视为同辈中人的关系，品花活动更有鉴拔知己的意味。这个知己的含意是双向的，伶人以能鉴识他特殊风标品格者为恩人知己；文人则透过品鉴活动，识选到符合自己品味的伶人，视之为知己。

品鉴活动，若仅从审美的角度，"别选名花，以供清赏"，那么这就

是客观性的评实,属于无关心的美感。在这种情况下,评者因对被评者无具体且直接之爱憎与欲求,故能不牵扯到情欲问题,仅做美感的欣赏品评。当年品花者一再强调评花不应涉于淫欲,原因正在于此。但求知己的想法,事实上又打破了这种"临水观花"式的客观审美形态,是借着品花,来寻找或投射自己人格上的追求。主体涉入,自我揭露,成为主观的说明,评者与被评者揉合为一体。与文人品茶、论酒、辨棋、品器皿不同。这,形成了另一种暧昧性,令品花记录同时兼具有抒情功能。唯因所抒之情,并非欲求上的攫取,仍是知己敬爱相待之感,故又曲折地与评赏的客观性相符了。

但这也不是红粉知己,而是"同性的女朋友"。《长安看花记》载陈鸿逵一联云:"常将肝胆酬知己,小占温柔即美人"[180],足为此种关系之写照。



七、抒情的作品

然而,被文人评选为名花高品者,对能赏识他的人感铭于心,视为知己,是很自然的。文人为什么也来花国中找知己呢?真要求知己,他同阶层的文士朋辈不是更能了解他吗? 何须遍历菊部,苦觅知音?

原因之一,是文人与优伶生存的境遇感相似,牵动了文人的触会。文人赴京城,多是应考及求官,他们需要有人赏识,跟高品格的明僮需要知音予以品题藻鉴是一样的。所以他们说:"香吏与小桐皆卓然雅品,非俗眼所能赏,故座客终希"(《怀芳记》)[181]"嗟呼!蹭蹬名场,头颅渐老。天涯落落,知己难逢,于我且然,独妙珊也乎哉?"(《凤城品花记》)[182]"杨生二十如文士,沦落风尘几知己?人前小坐抱幽怨,酒半清谈解名理。……古来失意伤心人,万言不如一杯酒"(《金台残泪记》)[183]时,实可谓彼此同怀,感觉上就是在慨叹自己的不遇一般。

文士得隽的金榜,之所以被挪用来评选名花,亦是基于这种生存境遇上的相似性。评花者对某一伶人特予擢拔,列名前茅之际,不但有眼光独到的自矜心理,更有恨不能也获得别人如此赏识我的情绪。

此即所谓身世之感。是这种感情触动着他，所以品花录辄不免读来均含伤心人别有怀抱之感：

△斜街小巷半樱桃，灯影门前马首高，枨触人间谁市骏？不堪听到郁轮袍。（《燕台鸿爪集·题词》）

△西风木叶，萧然摇落之晨；乌帽黄尘，老矣羁孤之客。看堂堂之去日，白发霜凝；闻略略之新声，青楼梦断。于无聊赖之中，作有情痴之语。嬉笑怒骂，若为文章；钏动花飞，通于梵乘。征声角伎，偶同竿木以逢场；舞榭歌台，都供水天之闲话。此安乐山樵《燕兰小谱》之所由作也。（《燕兰小谱·题词》）[185]

△嗟夫，仆年三十矣：万里未归，二毛将及，每念陈同甫"华灯纵博，雕鞍驰射"之语，能不怦怦？……仆以负俗之累，久作寓公。日月逾迈，英雄儿女，一事无成，遂有燕市酒人之目。及时行乐，排日选欢，无过藉彼柔情，销我豪气。而任性疏脱，惯无羁检，虽不至如翁铁庵遽遭怡园爆竹炙面。然黄仲则粉墨淋漓，歌哭登场，秀师拈槌竖拂，见诃者屡矣。尝自署大门曰："南国衣冠，西京轮盖；东山丝竹，北海壶觞"。……英雄习气，豪杰初心，情见乎辞矣。中秋后，杖策卢龙塞上，边关风月，感慨尤多。……五载长安，四番矮屋。文章憎命，魑魅喜人。京洛缁尘，遽集衣袂。刘伶荷锸，毕卓盗瓮，阮籍眠炉，大抵有托而逃。古今伤心人岂独信陵君？醇酒美人为不可说、不可思议哉。……自题《解佩令》曰："十年磨剑，五陵结客，把平生涕泪都飘尽。老去填词，一半是空中传恨。几曾围、燕钗蝉鬓。不师秦七，不师黄九，倚新声、玉田差近。落拓江湖，且分付，歌筵红粉。料封侯，白头无分"。抗节长吟，不觉唾壶击碎。（《辛壬癸甲录》）[186]

△夫天下贤智多矣，即瑰意琦行，超然独举之士，亦非绝无其谊矣。乃负盛名而厄奇运，终日坎壈缠身。振古如兹，可胜浩叹，独优伎也与哉？天道茫茫，谁其搔首而问之也？吾

友四不头陀，以跌宕之笔，写绮丽之辞。品藻论才，极妍尽态。固风流之韵事，抑亦有慨于中而不能已者。则巴人下里之词，或者其有当于寄托乎？（《昙波·序·勉斋》）[187]

△心枯秋士，梦醒春婆，感丝竹于中年，触琵琶于此日。胸中磊块，借杯酒以频浇；眼底珍奇，操鉴衡而自定。作梨园主宰，居然榜列珠宫；为菊部平章，何异才量玉尺。经品题而增价，留姓字以皆馨。色艺俱传，兼写性情之春煦；评量各当，讵嗤头脑之冬烘。君意良深，我心先得。盖以绝艳惊才之笔，绘香珠暖翠之神；以热肠冷眼之思，为惜玉怜香之作。人皆好色，谁是知音？此《昙波》之所以成书，四不头陀之所以寄兴也。仆长安羁滞，短剑飘零；一名未成，万里空涉。孙兴公戏头自着，态笑狂奴；狄武襄铜具常随，面惭故我。任揶揄于鬼物，学游戏于神仙。偶尔逢场，翩然入座。（同上，《罗浮痴琴生》）[188]

△描出群芳一谱，不负宁馨；妆成众美全图，何嫌优孟？问儿声价，从此登龙；殚我才华，真如修凤。笑人间秽史，但付几命之官；看世上谀碑，徒遗万年之臭。闲情似此，快意奚如？况复蒿艾不收，芝兰是采。分雁行之次第，陋鱼目之混淆。既定鉴衡，始精品藻。盖征歌而选舞，必遗貌以取神。相马有真，在牝牡骊黄之外；好龙非假，岂常鳞凡介之俦？我是知音，卿应解语。百年鼎鼎，谁修皮里之春秋？四海茫茫，难别胸中之泾渭。无惑乎量才玉尺，颠倒而持；何异乎司命朱衣，鬼神是听。嗟乎！世多怪事，仆本恨人。沦落既同，悲歌何极？（同上，《自序》）[189]

△山鸟悲鸣，厥有笙磬之奏；众流怒泻，乃闻鼓钟之音。灵芬郁呈，奇气间作。雕华镂丽，则琼瑰夺其工；陶质出真，则卉木掩其色。故其滂沱于毫芒，冥发于诚素。目无凡鸟，手此雕虫。伤已！仆缁染半生，郁伊十载。石氏之唾壶击缺，王郎之长剑歌哀。谓为若人导扬慧业乎？抑亦自摅其老丑也。（鹅湖铸铁生《明僮续录·题词》）[190]

△侧闻冀阙风高，燕台月冷，才人不偶，游子离乡。旗亭画壁，唱“黄河远上”之篇；铁板铜琶，歌“乌鹊无依”之曲。……山木相悦，沣兰有思。白眼穷途，犹胜老兵共饮；紫微仙吏，倪为杜秋写愁。以抑塞磊落之才，成哀感顽艳之什。柯亭之笛声欲裂，渔阳之鼓挝如闻。问心期以谁亲，抚骨体而不媚。此余友䨲䨲轩主人《瑶台小录》之所由作也。(《王韬·瑶台小录》)[191]

才人老去，感士不遇，聊寄情于歌台舞榭，是他们共同的态度。在歌台舞榭中，借着评鉴优童，抒发自己落拓不偶的心境，也是一致的做法。凡讲到这种心情的地方，由于触动了生命的实感，所以每个人都写得兴会淋漓、声情不匮。而也即是在此情境中，文人与优童才会被看成是同一命运的人物，彼此惺惺相惜起来。

落拓的文士，去花丛中寻欢时，其地位自然不如豪客。这也是文人们把豪客视为异类的缘故。伶人爱金，必然也较喜欢豪客来捧场，文人对豪客们遂亦越发敌视了。这时，倘有伶人居然不喜欢与豪客们周旋，偏具慧眼，欣赏坎壈牢落的寒士文人，当然会让寒士们大生知己之感。这就是文人评花观点之所以会自别于流俗，且称扬明僮品格的原因。

可是文人与伶童相似的存在境遇感，并不只在“境遇”上相符契，更在“存在”的性质上与感受颇为一致。什么叫做存在的性质呢？《金台残泪记》自序说：

孔子泣获麟后，天下有二泪焉。汉贾生之哭时事也，晋阮籍之哭穷途也。余居都门三载，深观当世之故，颇能言其利而知其弊。无荐之者，既不敢献策，复不敢著书，辄恸哭。遭家多难，顾影自悲，又恸哭。故人怜之，恐其伤生。每为征乐部少年，清歌侑酒，以相嬉娱。余于醉后则又恸哭。今将归矣。偶理旧衣，见向时醉后泪痕犹在，乃叹曰：嗟乎，余之泪尽矣！此其残痕。

哭时事者，忧世也。哭穷途者，忧生也。忧生，是对生命本身怀着忧惕之情。前述哀遭际、悲境遇者，即属于“观当世之故”，“遭家多难”的一

类，是与世相遭相遇时形成的忧思。但诗人别有忧生之情，这是对生命存在本身，因感其飘忽、感其无端、感其易逝、感其难以捉搦等等而形成的忧思。如阮籍之哭穷途、黛玉之悲落花[192]。

这种对生命的感受，正是当时品花者最常见的一种心境。他们以这种心境来看待生命时，不但对自己的生命有此怅惘、有此忧伤，更把优童短暂的美色看成是生命的代表。生命如繁花簇锦，一时盛美，转瞬便将飘零。或者，伶人本来就是"沦落风尘"的生命，它本身就显示了生命的可伤可叹性质。梁章钜《两般秋雨庵随笔》载一旦名韵兰者死，诸名士哀诔之，章氏为序，云：

> 桃开千岁，人间为短命之花；昙现刹那，天上乃长生之树。从来朝露，本苦无多；况属彩云，尤其易散。然而水莲泡幻，达观久付虚空；泥絮沾濡，情种能无抑郁也乎？……而乃长乐难期，短缘已促。杏林深处，难探及第之花；芍药开时，原是将离之草。于是数声杜宇，一阕阳关。方期玉玦之分，冀以金镮之合。孰意杨花命薄，桐树生孤。莲草侬心，菖蒲郎面。此也，秋雨卧相如之病；彼也，春风作王粲之时。既而长剑归时，大刀唱后，不惜黄金似土，来作缠头；岂知紫玉成烟，已伤委骨。用是怆怀珠璧，堕泪琼瑰。犹思人约黄昏，去年元夜；依旧门临碧水，今日桃花。早已平量恨海之波，待涸爱河之水矣。然而空虽非色，短岂殊修？使问天，果属有情；得知己，死不可恨。向使郎果金台终老，落拓梨园；玉籍长留，沉浮菊部。将春残杨柳，飘零京兆之眉；秋后莲花，憔悴昌宗之面。未必鬑鬑潘貌，能销黯黯江魂[193]。

这样一篇哀诔，不只哀悼某一位特定人士，更体现了文人们对伶童的看法。伶人的生命，如彩云易散，如水莲泡幻。 他们与文士的交往，也只是为此短暂生涯略存见证而已。前文曾指出：优童"五年为一世"[194]，一旦成人，喉音转变，骨架改易，便是人老珠黄了。因此，其青春此女人还要短得多。这么短暂的花期，最能兴启华年易逝之感；这么特殊的人生，最能显现浮生若幻的体会。何况乐部本多聚散，一时繁盛，其后或都散去。这整体的伶人命运，也是容易动人慨叹的。

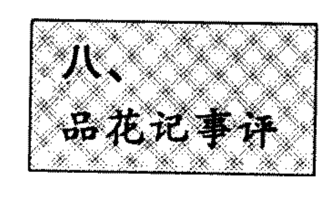
文人们抱持着这种忧生之嗟来品花记盛，其笔端自然也就经常带有感伤、凭吊的气质，例如《辛壬癸甲录》说："屠门酤肆中，酒食游戏相征逐，阅人多矣。物换星移，风流云散。歧王宅里、崔九堂前，梨园菊部中老辈，存者寥寥如曙星"[195]，《金台残泪记》说："京师梨园乐伎，盖十数部矣。……今二年之间，或死或去。其在部中者，或稍衰矣。惟莲仙尚如故。余乌知此后更二年，莲仙又当何如耶？魏文帝言：'年寿有时而尽，荣乐止夫其身，未若文章之无穷'，每念斯语，慨然悲感，此所以论录诸人也"[196]，《日下看花记》说："噫！彩云易散，晓月难留，敢诩一片婆心，聊写三春愁结"[197]，《长安看花记》说："青衫尘满，翠袖寒多，回首前尘，但唤奈何。……他时良辰美景、赏心乐事，能念及软红十丈中，尚有人低回慨叹，如桓大司马者在否也？"[198]

这些慨叹，乃是"既伤逝者，行自念也"的，所以判花人《莺花小谱题词》说："怜花亦自怜，恁样风情，梦里都留恋"[199]。犹如白居易在浔阳江头逢着沦落的琵琶女那样，由感伤琵琶女的身世，兴起对自己身世的感伤，而并延伸扩大到"同是天涯沦落人，相逢何必曾相识"的感慨。

由于怜花也就是自怜，故品花非隔岸观火式的客观审美品评，而是牵动着自己存在之实感的生命体认。由于怜花也就是自怜，故其品评中流露的惜花、护花之情，并不只是一般意义的怜香惜玉，或居高临下、狎玩畜爱宠物之类的感情；而是把自己和伶人放在同样的存在处境上，或同样的生命位置上，起一种同体之悲。

这种态度，方才使得文人对伶人有了知己之感。一如贾宝玉因黛玉之葬花而亦起了忧生之感，且以黛玉为知己[200]。这样的感情，以及这样的生命体悟，也让文人们不惮其烦地写下了这一大批品花记录。

对于这些记录，仅从戏曲搬演角度去看，根本不能了解其论色艺、评性情、求知己、辨高格之故。更忘了此类伶童与文士之交往，多不在戏台上，把"色艺论""风致论""性情论"平列来谈，也不能明白它们之间的关联。至于从情欲层面或同性恋的角度来看待这些记录，虽有时髦的同性恋理论、情欲论述可供挪借使用，但若以之讨论这些品花记，却是不相应的[201]。



八、品花记事评

(一)黄耀堃(香港中文大学)

龚鹏程《品花记事:清代文人对优伶的态度》(下称《品花记事》)一文可以说是一个开创性的研究。过去对清代戏曲有不少研究,但对优伶的研究却不多,而且大多不出梨园史料这个范围。《品花记事》以全新的角度评价和研究文人与优伶的关系,完全超出狭隘民俗文化史料的概念。

《品花记事》花了很多篇幅来讨论乾旦的问题,这里拟从两个方面谈一下。首先是粤人歌妓的旧事。余生也晚,我出生时香港早已没有所谓"塘西风月",广州更没有"紫洞艇"(止动艇,花艇)了。况且我生于澳门,澳门也有福隆新街这些烟花之地,那时已经奄奄一息,不过父母仍不准我们兄弟路过那里,甚至认为把福隆新街之类提到口边,也会影响人格。我只是从老辈口中,知道一些歌妓的旧事。她们俗称为"唱脚",唱的当然是粤剧。这些歌妓唱"大喉"(武生)为多,有些唱"平喉"(小生),唱"子喉"(花旦)反而不多。少时偶尔听过一些已经从良的歌妓的演唱大喉。她们平时说话一派女人腔调,唱起来却有关西大汉的风韵。而这些歌妓以唱大喉和平喉最为吃香,富商纳妾亦以此为多。与乾旦相对的是坤生,女性演男角。如果演小生的话,倒有几分俊俏。然而,歌妓只唱不演,没有所谓扮相身段做手的问题,只有腔调上的倒错、角色上的倒错,这已令好者如蚁附膻了。

歌妓的腔调和角色的倒错,叫我想到《九歌》降神的形式。朱熹《楚辞集注·楚辞辩证》所谓:"楚俗祠祭之歌,今不可得而闻矣。然计其间,或以阴巫下阳神,或以阳主接阴鬼,则其辞之亵慢淫荒,当有不可道者",即女巫招降男性的神祇,男巫(觋)招降女性的神祇。不过,当神被招降在巫觋的身上时,巫觋就变成被招降的神。因此,招降男性的神的巫女可能穿上男性的服装;同样,招降女神的男巫(觋)可能穿上女性的服装。这样就出现了角色的倒错。其实,这种倒错同样带



有所谓“亵慢淫荒”的效果。乾旦、坤生起源何时不可详考，而这种风俗似乎是《九歌》的延续。

西方歌剧曾经出现过全男班的演出，自然有男扮女角，他们可以称“洋乾旦”。有些“洋乾旦”为求声艺的极致，不惜自宫。套用现代批评的术语，可以说这些性别倒错、性别模糊的现象是非常“后现代”的。

不过，现代人往往以猎奇或者偷窥的态度研究近代以前优伶性别倒错、性别模糊的现象，而《品花记事》可以说是头一篇真正从本质探讨问题的论文。窃意《品花记事》一定会引起更多学者留心文人与优伶的关系，在文学史和文化史上成为新的课题。

(二)郑振伟(香港岭南大学)

拜读龚鹏程教授的文章，一篇三万多字的论文，讨论的是清代文人对优伶的态度，尤其是男性的优童。关于文中所引用的材料，不是我这个外行于短时间内能消化的，我倒想提出一个关于艺术鉴赏的问题。清代的优伶，假如被视作可欲的艺术客体，首先固然是他/她们要有本身的艺术特质，但他/她们跟一件没生命的物品之不同处，是他/她们可以按观赏主体或评论者的感受而作相应的调整，当然整个行业中的训练，也是以这种感受作为标准。另外要指出的，文人所玩赏的是由那些十来岁男童所扮演的“女人”，很难说这是否娈童的一种伪装。但这个“女人”，应指成年的女性，他/她们的特实，应包括：(1)色：体态、形貌、风情、年轻等；(2)艺：习文、作字、读帖、绘画、奕棋等。我们可以视之为多种“形式”的诸种序列。这种现实形式，在琐碎繁杂的生活中，可以提供一种超脱，也就是展示一种更真实或更美好的东西，以满足日常没有获得满的需求。马尔库塞的这个观点，大概可别为一说，解释文中已提及何以文人要品赏“假的女人”。当然，一件物品，真品或赝品的问题，在于原创性、道德等，跟其审美价值是两码事。

优童的身体被客体化为予人观赏的艺术品，这是一种主体意识的投射，在这件艺术品中应可映出主体心灵的双性特质。文中曾描述过带有阳刚美的少年，妩媚加上阳刚变成一种双性同体的表现。我想

容格理论中的精神上的相反性别特质,可作合度的解释。我们之所以欣赏异性,是因为异性能具体地表现出我们内在的阴质(anima)或阳质(animus)。假如这种精神上的对立特质,能够同时揉合,也就是一种阴阳合一或精神合一,其中所体现出的是一种完整的体会,又焉能不引起文人的怜爱?只是现在所看到材料,很可能都是男性的角度的观赏,女性对优童的观赏却阙如。

清代文人之所以将时间和精力投放于“品花”,也许真如《清代燕都梨园史料》出版前言所说,是因为官场失意,功名无望,于是遣兴寄情,诗酒应酬,流连风月,逢场作戏(第2页)。从文中所引资料可见,这些文人并非无的放矢,他们所定下来的标准,这涉及文人的品味问题,诸如“不屑于俯仰媚取贵人欢”,又如超脱尘俗等,又或“以科举形式替优童开花榜”,这又是一种主体人格的投射。

(三)曾焯文(香港城市理工大学)

一、龚校长鸿文对于清代文人深爱明僮的深层原因提出了精辟的创见。有关原因可概括为“怜花并自怜”,并可一分为二。其一,“文人赴京城,多是应考或求官,他们需要有人赏识,跟高品格的明僮需要知音予以品题藻鉴是一样”。其二,“把优童短暂的美色看成生命的代表……起一种同体之悲”。这两个重点,龚校长都留到论文尾声方道出,倍添悬疑。不过,学术论文究非小说,所有论文重点宜在篇首简介。

二、龚校长广泛征引张次溪《清代燕都梨园史料》中的艳辞,来阐明清代明僮的艺术女性美,以及“雌雄同体美”,有根有据,令人信服。艺术女性美方面,龚校长自己的形容是“伐毛洗髓、修冶调教”;其所引的辞语包括“秋水为神玉为骨”、“工颦盼视,弱不胜衣”、“如瑶天笙鹤,不具尘俗气者”等。雌雄同体美方面,龚氏所引辞语包括“英雄儿女一身兼”、“名士倾城合一身”等。这些优美辞语令不大熟悉古文的当代读者大开眼界,大大丰富其辞汇。又愚提议龚校长可将明僮的雌雄同体性质与董启章小说《双身》比较。

三、龚校长可将清代明僮与西方小说以及现代中国小说中的少

年男妓比较，进一步为清代明僮在世界少年男妓文化中定位，进一步大扩阔读者的视野。例如1881年，英国王尔德匿名出版了同性恋小说《平原城市的罪恶》（又名《玛丽·安回忆录》）内容描述伦敦少年男妓玛丽？安经常打扮成妖冶女子，与其他男伴交往，披露了当年英国同性恋活动许多内情，如同性恋俱乐部等。又如白先勇的《孽子》以社会批判眼光，精心刻划一群台湾少年男妓的“沧桑痛史”，他们流浪于台湾街头，在黑暗中卖淫求生。

四、愚见以为，清代明僮事亦可用来支持儿童恋非刑事化。如据龚文所引旧籍，清代明僮泰半是苏扬“十岁小儿”，从“粮艘至天津”，为老优所买，冶容教歌以媚人。这些未成年男孩为优为妓，当非自愿。可是其中部分仍能洁身自爱。例如，据愚所阅，《品花宝鉴》中，十五岁名旦琴官与名士梅子玉真情热恋，淫棍奚十一垂涎琴官卖色，登门威逼，琴官宁死不从，几经波折，始能与梅终身相随。可见男童能够享爱性爱，而双方同意的成人恋对男童不但无害，而且可能有益（对照曾焯文一一九~一三〇）。事实上，性学家如Constantine，Bauramann，Randall，Li Chin-Keung的研究亦证明如是。

五、龚文指以同性恋情欲理论“讨论这些品花记，却是不相应的”。然而，龚校长同时谓：“文人未免有情，明僮又因文人之风流而动了心”。即是说，文人明僮即使是知己，亦不免有性吸引与情爱关系。而同性恋情欲当然也不单只是肉欲，其中亦包括精神爱以至升华成压抑了的同性恋倾向。

参考书目：

小明雄，《中国同爱史录（增订版）》，香港：粉红三角出版社，1997年。

白先勇，《孽子》，香港：华汉文化事业，1988年。

矛锋，《同性恋文学史》，台北：汉忠文化事业，1996年。

周华山，《同性恋论》，香港：香港同性恋研究社，1994年。

曾焯文，“《洛丽塔》与《圆舞》：两本儿童情欲小说”，《香港八十年代文学现象》，黎活仁等编，两册。台北：学生书店，2000年。109~145页。

董启章,《双身》,香港:联经出版社,1997年。

醉西湖月主人,《弁而钗》,台北县中和市:双笛国际,1996年。

Baurmann, M. C. Seruality, Violence, and Psychological After-Effects: *A Longitudinal Study of Cases of Sexual Assaults which were Reported to the Police. Wiesbaden.* Bundeskriminalant, 1988.

Constantine, Larry L. and Floyd M. Martinson. *Children and Sex: New Findings, New Perspectives.*

Boson: Little, Brown and Co., 1982.

Li, Chin-Keung, Donald James West, and T.P. Wood house.

Children's Sexual Encounters with Adults: A Scientific Study. London: Duckworth, 1990.

Randall, John L. Children and Sexuality. *A Radical Christain Approach.* Pittsuburgh: Dorrance, 1992.

(四)黎活仁(香港大学)

一、孙隆基《未断奶的民族》一书的综合:中国文化是"恋母情结"很深的民族,有什么事就找妈妈,不会找爸爸。美国的国民性研究家维珍尼亚·海耶(Virginia Heyer)在1953年发表了研究报告,报告指出中国古代小说人物有固定写法,男的以"白面书主"为理想,女的如妖狐故事的异类,本领高强。"侠女"也是这一幻想的产物,手中的剑正是阳具的象征。此与龚教授论晚明"女人而兼英雄气"可以互证。

二、阿尼玛(即"永恒的女性",anima)和阿尼姆斯(即"永恒的男性",animus)原型,是荣格心理学较为人熟知的理论,对文艺作品之中的男女性形象的分析,有一定意义。这一理论是说男性或女性,都具有异性的特质,这是千百年来男女两性长期接触形成的。男性中的女性一面,叫做阿尼玛(anima);女性中的男性一面,叫做阿尼姆斯(animus)。阿尼玛是因男性内心世界之中"永恒的女性"向外在世界投射所示的一个片面。"品花"是把"阿尼玛"投射在男性的身上。依荣格心理学的理论,男性在父权社会比较有机会结识异性,因此"阿尼

玛”的开发很早，形象也较丰富。

三、借女性主义的概念，男性对男性的“凝视”，形成甚早。“羞将短发还吹帽”（杜甫《九日蓝田崔氏庄》），诗句中所用孟嘉九日为风落帽典故，十分有名。森野繁夫编的《六朝评语集：世说新语·世说新语注·高僧传》和《六朝评语集：古晋书》（与上村素子编）自然是很重要的研究素材；翻检这两本著作，不很觉得六朝人非常意识女性性格的存在。

四、女性主义以为在父权社会，女性难以发声，愈是古代愈是如此，女性讲的都是男人的话，宋词以女性发声，可视为对阿尼玛的一种开发。

（五）朱耀伟（香港浸会大学）

龚校长这篇文章触及了迩来文学/文化评论的一个热点：性别越界和相关的酷异论述。文中列举大量例证，就清代文人对男扮女装的优伶的态度提供了详尽的资料，展示出如何以扎实的文献资料配合性别越界的解读，既为晚近的酷异论述提供新的视点，亦大大丰富了有关传统中国文学中的性别意涵的研究。

文中有关优伶性别越界的分析的贡献，主要在于以文人审美心理阐释性别越界的问题，说明文人和优伶的交往不应单从同性恋的角度理解，凸显了晚近十分流行的同性恋论述的可能局限。

本文清晰的示范性别越界在作为抗衡论述之外，还可以松动并超脱男女、刚柔、阴阳等二元对立，从中开拓另一向度，提出了性别越界与清代文人审美观的关系和其美学探讨的可能性等重要问题。

因才学所限，对文中详实的文献资料实无从置喙，能进一步讨论的，大抵只在文化理论的层面。

作为一个关心当代文化理论的读者，我虽然明白本文着力点在审美心理而非酷异论述，却始终希望龚校长能就性别越界、易服等课题所可能隐含的同/双性恋意味再作分疏，也将论述引申到性别权力配置如何影响审美观的问题之上，好使文中卓见能与晚近酷异论述直接对话，以品花记事的文本回看同性恋理论，揭示单从同性恋的角度看优伶的性别越界的不足之处。

比方,"相公"往往被视为同性恋者,被一般社会人鄙视却又得文人欣赏,除了审美观外,是否还有其他社会因素(如 Judith Butler 便将性别斗争归结为经济问题)?无疑艺术审美可从现实/仿拟的角度解析,但那是否也必然牵涉性别权力配置?循此,除文中说男扮女装可以是艺术原理的需求之外,又是否与"变成他者"的欲望有关?文人既怜花又自怜的说法,除了凸显了相互主体的美学观照外,又是否可以连系到他者不外作为自我的镜子的问题之上?文中已有强调女性的美是由男性观赏者来界定,从这个角度来看,"儿女英雄一身兼"的暧昧性固然是一种美的体现,但"雌雄同体"是否仍然受制于文中所说的男性凝视,即优伶更能符合男人对女性美的要求?

要是如此,个别关心酷异论述的论者努力在传统文学作品发掘有关易服、性别越界等材料的实试,便可算捉错用神,因为那不外重新肯定男性凝视的优越位置。姑勿论性别越界最后是强化还是模糊了疆界,看来也得要作为一种如郑明河(Trinh T. Minh-ha)所言的"inappropriate"("失当")行为,在对抗"appropriate"(恰当,也有挪用的意思)的主导论述的理路时才充分体现其意义,而此又绝不限于同性恋的向度。文人和优伶的互相欣赏之打破主客的品花审美未尝不是在主导美学之外的另一种品鉴。

我想这正是龚校长的文章在揭橥随便挪借使用同性恋理论来分析如品花记事的传统文本其实并不相应之余,对迩来酷异论述的宝贵启示。

(六)陈器文(台湾中兴大学)

一、龚鹏程教授这篇二万多字的论文,基本上是篇翻案式的文章,尝试将中国古典戏剧在乾嘉剧坛盛世时所涌现的许多"品花记事"——文人流连茶园堂会对童优绘形绘声的记载重作定位。翻案的重点有二:一是就文章的属性而言,认为将这些"品花记事"看作梨园史料或戏评类的文献,是不尽公平的,它应被视为有性情有寄托的文学创作;更重要的是第二点,龚教授认为,将迩近极为热门的同性恋理论、情欲论述套用在这些品花的文人身上是不相应的。

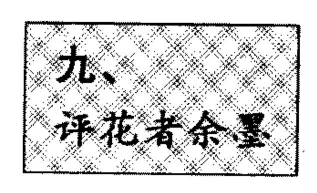
二、龚教授的立论,表层看来像是出于护卫甚至抬举中国传统文

人，极具深曲、高雅之能事，阐发文人“品花”——赏鉴男扮女装的童优的审美活动，在于追求“兼儿女英雄”，创建“女性美的艺术典型化”，流露人们对“名士倾城合一身”此一理想人格的渴慕；童优“五年为一世”的短暂风光使文人兴起“彩云飞、琉璃散”的情愁。此一情愁，恰与中国人所稔熟的张若虚千古名词《春江花月夜》中所流露的悲哀近似，是生命对美好事物瞬间流逝的痛惜；因此“品花”的心态超乎情色，是失意文人“卿须怜我我怜卿”心理的投射。

三、就深层来看，龚教授实际别有一番文化担当与观照。《品花记事：清代文人对优伶的态度》(下文简称《品花》)一文，与其说是抬举中国文人品评徘优的审美格调，毋宁说是意在重建中国人自己对传统文化与审美经验的解释权，即使《品花》一文无法达成此一雄图大略，起码也流露了对学界某些附庸流行、一窝风掉弄热门术语的研究现象的不满。

四、为此，《品花》不免出现一些令人起疑的“舍此就彼”的论述。龚文中大量征引资料架构清代文人对优伶“形而上”的审美理念，雄辩滔滔，有源有委，不信服也不行。然而要说这些文人置身大千队里“闻香惊绝艳”，却只是一味用情守礼好色不淫；醉月评花之际，津津乐道童优的肤色、体态、窄步小脚却心如止水情欲不兴，其谁与信？《品花》一文为了避讳同性恋理论、情欲论述等等，只肯说文人之于优伶是“怜花并自怜”。然而中国男女极喜用“怜”字表达浓情蜜意，如“欢若见怜时，棺木为君开”(华山畿)、“婉伸郎膝上，何处不可怜”(子夜歌)、“我与君相怜，约誓底言者”(懊侬歌)等都是常被提起的例子。真正推敲起来，“怜”字恐怕比任何别的字眼更能暴露出文人打从心底对娈童的那份痴迷与性渴望。

五、《品花》一文的论述方式，触及了当今文学研究必须面对的两难现象，究竟中国文学中所反映的心灵及文化经验，与世界上各家各派的人文论述、理论方法，可相应或不相应？若不相应，其间系统性的差异何在？若相应，相应到那种程度？这些足以令人深思却难有答案的问题，除了凭借一次次探讨逐步凝聚共识之外，也许只能期待属于中国的人文论述与方法论的早日出现了。



九、评花者余墨

古来闲情及品藻之书，多有评点，如张潮《幽梦影》之类刻本，均将正反意见与诸家评点批语并刊，成为文章不可分割的部分。此在古人，以见友朋析文论艺之乐；在现代、后现代，则不难用“后设文学”等理论来附会解说之。

但不管如何，现代学术论文本来就须附注释。视为规格、定为体例，不遵守也不行。所以我们看现代学院派论文，都是夹杠、补丁、膏药、注释一大堆的。原本写文章就须以明白晓畅为宗旨，什么见解都应在本文中就交代清楚了才是。现在则不得不靠注来哓哓不已，不知是何道理。文章本无自注之理，注乃是时地变迁后，阅读发生困难后的补救之法，以沟通原文与读者。自作文而又自己作注，等于承认话没讲清楚，故须再唠叨补充说明几句。诗文自注，古人所讥，原因即在于此。

可是，现在不然了，一篇论文，总须有些注。对于明白晓畅之文来说，仿佛正在听一位好角儿唱曲，边上却老有人在旁提词、解说：他这句出自哪本书、这个声腔是哪一派的、这里有个典故、这儿则还可以有好几种不同的唱法，您老仔细琢磨琢磨。呀，若是本来就不甚通的文章，越看越糊涂，却读不了几句就会碰上一个注。似乎登山涉水，正嫌崎岖难行，莫辨归止之际；偏生又老有乡人出来，扯你去他村中盘桓，东叉一家，西拐一径。你急着问他这路途应如何辨识，他却总喜欢跟你闲话桑麻，东采茶西烹彘。

这些情况，其实也就如同古代那些眉批、章评、附识、题记一样。现今既已不可能发动革命，悍然不顾学院派的帮规，胆敢写论文而不附注释。那么，就干脆扩大这种正文边上有另一个声音的精神，把读者之评语也一并纳入，成为正文的一部分，同体共生，众声喧哗一番。

此，本文甄录各家评论《品花记事》一文诸语之用意也。

若是正在听着曲子，则旁人之插话评说，虽亦常能点豁耳目，有

益听受，但干扰的可能性好像更大些。可是如果是一曲暂歇之际，能听到几声评析，对听众往往就有不小的帮助，此亦近世学术研讨会设有讲评制度之意。诸家评《品花记事》，盖亦类此。

黄耀堃谈到了歌妓旧事。他讲的是女人演男性角色的情况，此与乾旦恰好相反，然角色倒错与性别倒错则一。粤剧中这种情况，不知渊源如何，或许是受京戏影响而然。但我不能确定。今且就京戏说。《品花记事》中曾载：乾旦之风，盛于清乾隆嘉庆道光诸朝，光绪而后，女人自己演旦角不但逐渐流行，小生、武生戏，乃至净色，亦均有女性来扮演。而且情况渐次倒转过来，女人在台上所占的人数比例越来越高。有些受京戏影响的地方戏，更是如此。像黄梅戏、歌仔戏，几乎小生全是女扮。连老生、净、末、丑也都如此。黄梅戏即使拍成黄梅调电影，小生亦依例由女孩身来扮演。她在戏台上、电影、电视中，跟女主角谈情说爱，缠绵悱恻，常把听众、观众迷得神魂颠倒，如痴如醉。著名角儿凌波、杨丽花等，都是如此。粤剧或许亦可由此类推。

据米迪思·哈尔勃斯坦姆《拉皮条客、贩毒者、说唱者：易装表演中的性别、种族和男性气质》之分析说，西方易装(drag)的历史并不久，19世纪的50年代，舞台上常有演女性角色的男演员，而女扮男装的传统可以上溯到复辟时代的戏剧舞台，但通常的情况是用这种角色强调女人气，并不是为了模仿男性特征。劳伦斯·塞尼里克在《妖艳的易装和女扮男装》一文中批注说，直到十九世纪六〇年代的美国，女扮男装者的功能仍然是给人以“新奇”和“淫乱的刺激”，那时饰演男性的女演员和妖艳的易装艺术家在舞台上给人以“一种似乎可信，但并不属于她们的性别印象”〔Laurence Senelick, *"Boys and Girls Together: Subcultural Origin of Glamour Drag and Male Impersonation on the Nineteenth-Century Stage."* In Crossing the Stage, ed. Lesiey Ferris (New York and London: Routledge, 1993), 82〕。他又说：“在维多利亚时代的英国，威斯坦·迪利等演员使女扮男装成为一种舞台艺术；在美国，安妮·欣德尔和其他演员使女扮男装成为一种很流行的舞台行为”。女扮男装的舞台传统在20世纪前二十年里继续兴盛，此后便衰落了。1933年通过的好莱坞电

影制作法规禁止表演任何所谓的性反常行为，女扮男装似乎自此不再是一种主流的舞台实践〔参见 Elizabeth Drorbaugh， *"Sliding Scales: Notes on Strome Delaverie and the Jewel Box Revue, the Cross-Dressed Woman on the Contemporary Stage, and the Invert"*, Controversies on Crossdressing， ed. Leslie Ferris (New York and London: Routledge， 1993)， 124〕。

显然西方的情形跟我国并不尽相同。因为十九世纪男扮女者甚多，女扮男后来也很盛行；而二十世纪下半叶，女扮男装在西方虽已非舞台之主流，在我国却相反。

其次斯托姆·德拉芙丽认为男扮女角跟女扮男装不同，因女扮男装"必须去掉一些东西"，剪去一些性别属性以取得男性气质效果。而男扮女装则必须加上一些东西。朱迪思评述道："这种观点也说明了为什么男扮女那样富有戏剧性。舞台毕竟与戏剧、服装、行动和灯光等有关。但女扮男装艺术所依托的是一种低调和冷调的男子气，而不是舞台性和舞台艺术"。

这就是说，他或她们认为女扮男不如男扮女，在性错倒之意义及舞台戏剧性上均是如此。此说涉及一个理论，即舞台性(theatrical)与非舞台性(nontheatrical)之分。朱迪斯说女扮男之所以较具舞台性，是因男扮女通常要为他们之登台演扮，花较多的功夫准备或排练；女扮男则往往只是一些长着有男人样的女人，在舞台上把自己的男性气质展示出来而已，并不太需要"打扮"成男人。故男扮女之成功，须仰赖较多演扮能力；女扮男则依靠本身的男性气质甚于装扮。而亦因为如此，他又发现，女扮男者颇多即为女同性恋中的男性角色女人，他们本身就较具有男性气质。

同性恋的问题。等一下再谈。他们此处的分析，用在我国传统戏剧的角色扮演状况中，可说也不尽相合。

在京戏、黄梅调、歌仔戏或黄耀堃所说的粤剧中，女扮男装者本身未必像男人。所以黄先生说粤剧歌妓平时说话一派女人腔调。凌波、孙翠凤、杨丽花等著名女扮男装者平时也仍显靓女相。故其扮演男性时的舞台性依然很强。不过，男扮女跟女扮男仍有所不同。男扮

女时,女性角色中的老旦其实是中性的。因此,男扮青衣、花旦、刀马旦都须有极高的舞台性,才能把这些角色的女性特质发挥出来。女扮男,则又需看是什么角色。若是扮花脸,舞台性当然较高。若只是扮小生,则舞台上小生这个角色,本来就界定为是略带一点女人气的男性,所以即使男人来演,也都是用假嗓。清朝那些品花纪录里,所品群“花”,其中便有许多是以演小生为主的。花不只是乾旦,也包括小生。故若女性来演小生,表现出这个角色所需要的斯文、秀气、女性气质,则其舞台性自然就不太高了。换言之,我国戏剧中女扮男之舞台性,还需由其扮演什么角色来定,跟该女性本身是否具有男性气质关系反而不密切。现今著名的坤净王海波,本人就是非常女性化的。

于是,我们就可以接着讨论有关同性恋的问题。

朱迪思认为女扮男者多本于其自身之男性气质,故其本人颇多即为女同性恋之男角。对照来看,舞台性较高的男扮女,似乎就较不仰赖其本人之女性倾向,因此其人也较少为男同性恋之女角。这个分析,在我国戏剧界同样未必适用。黄耀堃说粤剧歌女虽扮武生、小生,却多被纳为富室巨贾姬妾,足见此辈坤生多非女同性恋之男角。而乾旦,或不扮女人之俊秀小生,据诸品花纪录所载,一样也如平常男子般娶妻纳妾,甚或也去寻花问柳。

娶妻纳妾者是否即非同性恋,当然仍不易断言,因为这也可能是双性恋,或者性态度分裂(面对捧场客人时,以同性恋女角身份应对,对妻妾或去宿娼嫖妓时以异性恋男角身份出现)。但要说扮女人演小生者,均需从同性恋的角度去研究他,无论如何都是不妥当的。

这当然也不是说此中无男同性恋者,更不是说文士怜花、豪客狎优,均无同性恋之行为或态度。勿误会。我不否认,确实多有这种例子,但比例究竟大到什么地步,却实在难说的很。

且事实是一回事,价值判断及群体区隔又是一回事。在乾旦这一流品中,有“以容貌为工,谑浪媟亵,无所不至,且如柳种章台,任人攀折”者,却也有“其为贤士大夫所亲近者,必皆能自爱好,不作谄容,不出亵语,爱身如玉”者。文士所亲近及推崇的,是后面这一类人。这类人,《怀芳记》既用“必皆静自爱好”这样的语句来描述,则其非为同性

恋者必然较多，价值上也较被认可。对这样的群体，执意从同性恋角度去观察，或仅从这个角度去看，就不免说错了对象。

让我打个比方。现今演艺界，确实有不少女艺人为了成名，而“以色事人”。包含伺候经纪人、制作人、大老板，以获得演出机会；或出卖色相，被大亨包养；或顶着玉女红星、美艳歌后、写真女王等名衔，有价码地应差；或作色相布施，卖弄躯体与性欲，鼓动观者情欲，化身为性感女神，成为性幻想对象，以图走红之类。但对女艺人之研究，仅从这个角度去看，公平吗？为这一行业中人所敬重、评艺者所推崇、知识分子所不敢轻藐的，大抵也不会是以色事人者，尤其不会是被豪客包养，或“侑觞媚寝，所得金绮珠玉累数万”者。

以此例彼，理不难征。所以我才说用同性恋论述来讨论优伶并不相应。

此外，我也要来提一下朱迪思另一个观点，他在对城市中女性易装者的实际调查中发现：“我从这种城市人种论中懂得了学院派理论化是有局限性的。我们制造成‘理论’的知识，和‘事实’及我们在次文化现场可以得到的知识和事实经常有着巨大的鸿沟。我与各种易男装者讨论他在酒吧的比赛时，我的易装理论，与被我采访的女子存在着对立，是常有的事。受采访者对我的提问、理论表述、对表演的阐释以及我的表情感到不知所措。我的提问、观看和探究，有时显得与他们的作为大相径庭，她们只是‘好玩’。换言之，如果我愿意丢开我的易装行为、女扮男装策略、同性恋男角形式等理论框架，我就自然能立刻回到自己的座位上，轻松自在，说不定还要亲自到舞台玩一把！”

他发现的，正是性别理论在解释易装事例时的困境或局限。那些在酒吧里、俱乐部中，跑上台去扮演男性的女孩们，有很多并不渴望成为男人，或具有同性恋男人倾向，或用易装文化来支持保守的性别规范观念，或以易装来进行对性别角色的质疑等等，而只是好奇好玩。

我要说的，也类似于此。但我说的是：审美。

注释：

1 张次溪：《清代燕都梨园史料》（北京：中国戏剧出版社，1991年，1998年再版）。

2 李惠绵：《元代清戏曲搬演论研究》（博士论文，台湾大学，1996年）。

3 潘丽珠：《清代中期燕都梨园史料评艺三论研究》（台北：里仁书局，1998年）。

4 论旦色而特重其狐媚，乃清代之特点，前此并不若是。徐渭(1521~1593)《南词叙录》："旦，宋伎上场，皆以乐器之类置篚中，担之以出，号曰花担。今陕西犹然。后省文为旦。或曰：'小兽能杀虎，如伎以小物害人也'，未必然"，所解即与《燕兰小谱》迥异。

5 张次溪，246页。

6 《侧帽余谈》："维伶本曰像姑，言其貌似好女子也。今讹为相公"，《金台残泪记》卷三："三月十八日，诸旦色赛迎神，曰'相公会'"，张次溪，215页。

7 张次溪，103页。

8 据说清廷也曾禁优伶或禁挟优，但与禁宿娼一样，没有效果。故《金台残泪记》卷三云："嘉庆间曾禁挟优入馆，未几复故""道光三年，御史□□□奏永禁京师乐部。……本朝修明礼义，杜绝苟且，挟妓宿娼，皆垂例禁。然京师仕商所集，贵贱不齐，豪奢相尚。……大欲难防，流风易散，制之于此，则趋之于彼"，张次溪，252页。

9 张次溪，250页。

10 张次溪，386页。

11 这种关于伶人的题咏或传记，在当时品花记录中非常普遍，甚至还有专书如《云郎小史》《九青图咏》之类。

12 张次溪，567~577页。

13 《侧帽余谈》："《品花宝鉴》一书，为记明僮滥觞，所载皆乾嘉时人，承平歌舞，称为极盛，主持风雅者，又多名公巨卿、王孙公子。其所叙者，虽不能无溢词，然尚不失雅人风范"，对《品花宝鉴》是颇为推重的。张次溪，609页。

14 张次溪，435~449页。

15 张次溪，1039页。

16 张次溪，1054页。

17 张次溪,1054页。
18 张次溪,1074页。
19 张次溪,1087页。
20 张次溪,435页。
21 张次溪,533页。
22 张次溪,684页。
23 潘丽珠《清代中期燕都梨园史料评艺三论研究》(131页),以为当时论者所论为色与艺,前者指容貌姿色,后者指演技唱表。实则非也。揄扬色艺者,色与艺之间自有轩轾主从轻重之分。色为必要条件,艺为充分条件;且色若真出色,艺不佳,甚至毫无伎艺可言也无妨。我们必须记得:品花记述,乃是品花,并非论艺;花色倘艳,若又有艺,自足增色,否则,艺不艺并不重要的。
24 张次溪,69页。
25 张次溪,91页。
26 《众香国》凡例有云:"征歌必先选色,是集甲乙,皆就现在论定。即向日冠歌坛而负盛名者。春花花残,不得不姑从抑置",足供证验吾说。张次溪,1017页。
27 张次溪,241页。
28 张次溪,602页。
29 张次溪,232页。
30 张次溪,386页。
31 张次溪,386页。
32 张次溪,388页。
33 张次溪,421页。
34 张次溪,421页。
35 张次溪,462页。
36 张次溪,462页。
37 张次溪,463页。
38 张次溪,282页。
39 张次溪,282页。
40 张次溪,586页。
41 张次溪,695页。
42 《金台残泪记》卷三:"《燕兰小谱》所记诸伶,太半西北。……今皆

苏、扬、安庆产。八九岁，其师资其父母，券其岁月，挟至京师，教以清歌，饰以艳服，奔尘侑酒，如营市利焉。……此后弱冠无过问者"，张次溪，246~247页。《侧帽余谈》："若辈向系苏扬小民，从粮艘载至者。嗣后近畿一带尝苦饥旱，贫乏之家，有自愿鬻其子弟入乐籍者，有为老优买绝，任其携去教导者"，张次溪，603页。

43 张次溪，91页。

44 张次溪，592页。

45 张次溪，591页。

46 张次溪，240页。

47 张次溪，571页。

48 张次溪，781页。

49 张次溪，804页。

50 张次溪，590页。

51 张次溪，303页。

52 张次溪，242页。

53 《情天外史》凡例说得很清楚："天姿天籁，过时难保，是以十六岁以上，不入论列"，张次溪，684页。又《燕京杂记》说："优僮盛名，享之不过数年，大约十三四岁始，十七八岁止。俟二十岁已作浔阳妇，而门前冷落鞍马稀矣"，时限较宽，但也只五年繁华光景。

54 张次溪，624页。

55 张次溪，46页。

56 张次溪，624页。

57 张次溪，244页。

58 张次溪，583页。

59 张次溪，673页。

60 张次溪，665页。

61 张次溪，1215页。

62 张次溪，695页。

63 《莺花小谱》所评全为艳品，但有文艳、婉艳、柔艳、丰艳、秾艳、娇艳、妍艳、稚艳、酣艳、纤艳、芳艳、浮艳、冶艳之分。

64 张次溪，1019页。

65 张次溪，545页。

66 张次溪，667页。

67 张次溪,667~668 页。
68 张次溪,1069 页。
69 张次溪,584 页。
70 张次溪,585 页。
71 张次溪,527 页。
72 张次溪,428 页。
73 张次溪,284~285 页。
74 张次溪,465 页。
75 张次溪,334 页。
76 张次溪,336 页。
77 张次溪,337 页。
78 张次溪,189 页。
79 张次溪,166 页。
80 张次溪,104 页。
81 张次溪,104 页。
82 该文刊于台北"中央研究院"文哲所筹备处出版。
83 张次溪,594 页。
84 张次溪,591 页。
85 张次溪,591 页。
86 张次溪,22 页。
87 张次溪,22 页。
88 张次溪,21 页。
89 张次溪,890 页。
90 张次溪,697 页。
91 张次溪,85 页。
92 张次溪,107 页。
93 张次溪,595 页。
94 张次溪,571 页。
95 张次溪,179 页。
96 张次溪,70 页。
97 张次溪,71 页。
98 张次溪,73 页。
99 骈文在唐宋以后渐已失势，清代这些品花者又多是应考的士人，

古文本极擅长，但品花记录中却充满了骈俪文体。在常州派“复兴”骈文之外，这批材料可说是最主要的骈文作品。当时文人之所以选择骈文来记录品尝名花的事迹，乃是因内容而择定文体的。

100 张次溪，537页。

101 张次溪，537页。

102 张次溪，537页。

103 张次溪，303~304页。

104 张次溪，668~669页。

105 张次溪，671页。

106 张次溪，100页。

107 张次溪，440页。

108 张次溪，443页。

109 张次溪，445页。

110 张次溪，4页。

111 张次溪，10页。

112 张次溪，32页。

113 《燕兰小谱》卷四，称誉梨园之功类似古代诗教，而有跋诗谓：“艳冶浮靡讵苟同，耽闲绰有士人风，燕兰妙缔渠能识，不羡家明韵语工”“太平无象尽逍遥，妙舞清歌乐圣朝，会得诗人风化远，郑声屏去奏虞韶”。张次溪，41页。期望梨园歌唱能继声诗教，屏去郑声。又期许伶人能不同流俗，具有士人之风。正与此处所述异曲同工。

114 张次溪，60~61。

115 张次溪，64~65。

116 张次溪，286页。

117 张次溪，312页。

118 张次溪，420~421页。

119 张次溪，426页。

120 张次溪，454页。

121 张次溪，454页。

122 张次溪，463页。

123 张次溪，463页。

124 张次溪，538页。

125 张次溪，570页。

126 张次溪,678 页。
127 张次溪,671 页。
128 张次溪,74 页。
129 张次溪,19 页。
130 张次溪,103 页。
131 张次溪,247 页。
132 《侧帽余谈》云:"花间小醉,雅趣极矣。顾繁华之地,难免尘嚣,且数见不鲜,味同嚼蜡。赋艳词人乃于风清月白之宵,偕胜友访艳仙于梧桐庭院。或品茗、或赌棋、或闻香、或读画,各寻乐事。词人自拍昆曲,艳仙按笛和之。于时璧月璧人,争相辉映,庭中木樨,拂拂吐香气,与雅韵相间发。似此清游,窃谓如水如龙,碌碌长安市上者,皆念不及此"。张次溪,608 页。不但具体描写了文字交游的盛况,也意在区隔其他形态的与伶人交往方式。
133 张次溪,291~292 页。
134 张次溪,604~605 页。
135 张次溪,305 页。
136 张次溪,97 页。
137 张次溪,75 页。
138 张次溪,285 页。
139 张次溪,685 页。
140 张次溪,615 页。
141 张次溪,312 页。
142 品花者本来就把优童拟为花,所以以花喻人极为寻常。但大规模以花鸟喻之者,则为《消寒新咏》。该书"效诗人托物写照之意""假物以怀,缘情起义",计评十八人,分别以梅、梨、玉茗、海棠、芍药、水仙、芙蓉、虞美人、桃、栀子、荼蘼、蔷薇、瑞香、茉莉、玉簪、杜鹃、丁香、瑞香拟之。
143 张次溪,40 页。
144 张次溪,297 页。
145 张次溪,300 页。
146 张次溪,308 页。
147 张次溪,309 页。
148 张次溪,310 页。

149 张次溪,312 页。
150 张次溪,316 页。
151 张次溪,317 页。
152 张次溪,318 页。
153 张次溪,329。
154 张次溪,336 页。
155 张次溪,333 页。
156 张次溪,341 页。
157 张次溪,371~372。
158《长安看花记》曾说:"尝论红豆村樵《红楼梦》传奇盛传于世,而余独心折荆石山民所撰《红楼梦》散套为当行作者。后来陈厚甫在珠江按谱填词,命题皆佳(余最爱《画蔷》一出。《绣鸳》一出情景亦妙)。而词曲徒砌金粉,绝少性灵。与不知谁何所撰袖珍本四册者,同为无足重轻。故歌楼惟仲云涧本传习最多。散套则有自谱工尺,故旗亭间亦歌之。然琐琐余子,无堪称作潇湘馆主人者。虽有佳品,非过于秾,即失之劲。盖冷艳幽香,固自与夭桃郁李不同。惟眉仙差能近似耳"。对红楼戏曲的评论也很值得重视。张次溪,311 页。
159 清代妓院与《红楼梦》的关系,详龚鹏程《红楼梦影》,中国时报 1998 年 11 月 9 日。拟象批评以及将文人拟为水浒人物之状况,则另详龚鹏程《诗歌人物志:诗品、主客图、宗派图与点将录》,《文化、文学与美学》(台北:时报文化,1988 年)。
160 张次溪,283 页。
161 张次溪,585 页。
162 张次溪,293 页。
163 张次溪,292 页。
164《日下看花记》卷末,小铁笛道人即另有《手抄《判花小咏》一册赠朗玉,作骈体一章,书于册尾》一篇,强调被他评为冠军的朗玉不涉及同性恋,"人如冠玉,心有灵犀,避分桃断袖之嫌,有轶董超瑕之色,情如处子,骨秀书生"。
165 张次溪,337 页。
166 张次溪,525 页。
167 张次溪,605~606 页。

168 张次溪,27 页。
169 张次溪,61 页。
170 张次溪,322 页。
171 张次溪,890 页。
172 张次溪,666 页。
173 张次溪,575 页。
174 张次溪,525 页。
175 张次溪,683 页。
176 张次溪,572 页。
177 张次溪,614 页。
178 张次溪,381 页。
179 张次溪,671 页。
180 张次溪,307 页。
181 张次溪,585 页。
182 张次溪,573 页。
183 张次溪,238 页。
184 张次溪,257 页。
185 张次溪,4 页。
186 张次溪,277~278。
187 张次溪,385 页。
188 张次溪,386 页。
189 张次溪,389 页。
190 张次溪,424 页。
191 张次溪,665~666 页。
192 张次溪,225 页。
193 梁绍壬:《两般秋雨庵随笔》(上海:上海文艺出版社,1982 年),204~205 页。
194 张次溪,303 页。
195 张次溪,278 页。
196 张次溪,232 页。
197 张次溪,55 页。
198 张次溪,303 页。
199 张次溪,213 页。

200 成先聪《红楼梦与中国文化》,1994年,上海三联,《存在的焦虑与呼唤:葬花词与中国文人的伤时》对文人伤时的分析,也完全可以适用于文人与伶人之间。易顺鼎即有葬花词,咏梅兰芳。

201 本文主要是疏理文献,确定这批品花记录的性质、说明文人与优伶的关系,其中许多细部问题尚不及申论,读者谅之。另有《审美》一文,刊中国时报2000年2月1日,请参看。乾嘉道光时期文人阶层扩大之状况,亦祈参阅龚鹏程《清代中期的扬州学派》一文,200年4月第二届扬州学派研讨会。收入本书。

怜花意识：文人才子的心态与诗学

旧曾撰《品花记事》一文，讨论清代中叶文人对优伶的态度，谓其本于审美。后又从才性角度，探讨了我国才子文人的形象与思维状态。这些文章，都涉及我国文人阶层的一些面相，相互有关，但都不够周延。因此补论本文。

本文主要想谈的，是从晚明文人发展下来的一个脉络。那是由晚明慧业文人、多情才子、山人处士形态，经才子佳人小说戏曲、清初淫艳诗词、《红楼梦》、袁枚，一直到晚清才情小说、狎邪文学等等的发展。公子多情，才藻艳发，然后直入情天，遍历花丛，以品花为事、以怜花为志、以护花为业。这样一种娘娘腔且乐于与女人厮混、以多情自喜的才子文人心态与形象，事实上，直到民

国，仍可在一些所谓“旧式文人”身上看到。

具体的分析，是透过袁枚这个人、这个例子来看的。袁枚是这个脉络与传统中的关键人物，可惜过去对他的研究与认识颇为不足。已有一些讨论其诗学及生平之论着，其实并未搔着痒处，更不能从整个文化语境上去理解袁枚的言行。此所以本文论才子文人而由袁枚袁子才谈起也。



论袁枚(1716~1798)及其《随园诗话》者甚多，但很少人注意到他喜欢谈诗韵、讲经学之特色。从来没有一本诗话，像它一样好谈声韵学与经学[1]。

同样地，也从没有一部诗话像它那么喜欢谈女人：收录女性的作品最多、讲女人的身世事迹最多、论诗志人时涉及女性也最多。

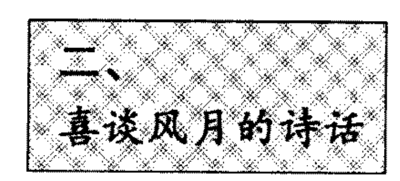
可是讨论袁枚的人，从不以为它他是位经学家、声韵学家，只认为他是位好色之徒。誉之者尊为风流教主，恶之者贬为名教罪人[2]。

袁枚喜欢收女弟子，更是落人口实。但袁枚女弟子其实并不甚多，《诗话》补遗卷十自谓仅二十余人，符合他《随园女弟子诗选》的状况。而当时收女弟子的，也不只袁枚一人而已。袁枚之所以为某些人所切齿，在于袁枚以此自喜、以此标榜，故攻者亦集矢于此。

同理，袁枚之好色，其实也无特殊之处，他并不是一个大色狼。其好色行径，乃当日士大夫行为之常态，虽未必人人如是，起码是非常常见的。袁枚之所以能在当时广获士女崇拜，交游遍及公卿，正因其行为模式具有谐俗的性质。反而是批判他的人，志在矫俗劝世，反而属于少数。而这些人，当然又不会管他谈经学声韵学的部分。因为这一部分并无谐俗应世之性质，且与批判者若相同盟，攻击者自然要将之置于不论不议之列，好集中气力去批评其得罪名教。称誉或喜欢袁枚的人，则恰好不是喜欢他讲经学谈声韵，而是喜欢他高谈饮食男女、以风雅自命的调调儿。胡眉峰赠袁枚诗云：“青山供养忘机客，红

粉消磨用世才"(补遗·卷八引),虽未知其忘机正是用机,然适足以见时人所羡慕于袁枚者,厥在其有红袖添香也[3]。

也就是说,袁枚其实是个复杂的人。好之者、恶之者,多不能知其实。



二、喜谈风月的诗话

方今学界论袁氏《诗话》者,大抵只是钩稽一些诗论来评述一番而已。不知其《诗话》与沈德潜、叶燮等人所作不同,旨不在"论"而在"事"。他自谓:"诗话必先有话而后有诗"(续卷五)。殆如时人编《宋诗纪事》等书,旨在记事,故因事以存诗,非为选诗而作,亦不以此发挥诗论也[4]。其撰诗话,亦以话为主。因有可资闲谈、关掌故者,故记其诗。据其谈话、考其记述,固然也可以知道他的诗学主张,可以明白他的评骘旨趣,但《诗话》非为此而作。论既不精密周详[5],诗亦仅供谈资而已,未必佳妙,以致恶之者辄云:"欲看恶诗,须读《随园诗话》"[6]。然岂随园专录恶诗哉?读之者不善观随园著作之旨趣罢了!

以《诗话》卷六载一事为例:

> 康熙间,苏州名妓张忆娘,色艺冠时,蒋绣谷先生为写"簪花图小照"。乾隆庚午,余在苏州,绣谷之孙漪园,以图索题。见忆娘戴乌纱髻,着天青罗裙,眉目秀媚,以左手簪花而笑,为当时杨子鹤笔也。题者皆国初名士,莱阳姜垓云:"十年前遇倾城色,犹是云英未嫁身;今日相逢重问姓,尊前愁杀白头人!"苏州尤侗云:"当场一曲浣溪纱,可是陈宫张丽华?恰胜状元新及第,琼林宴里去簪花"。沉归愚云:"曾遇当年冰雪姿,轻尘短梦怅何之?卷中此日重相见,犹认春风舞柘枝"。"绣谷留春春可怜!倾城名士总寒烟;老夫莫怪襟怀恶,触发闲情五十年"。余题数绝,有"国初诸老钟情甚,袖角裙边半姓名"之句,人皆莞然。案莱阳两姜先生,以孤忠直节,名震海内,而诗之风情如此。闻忆娘与先生本旧相识,一

别十年，樽前问姓，故诗中不觉情深一往云。

以诗论，姜垓等人之作皆甚普通。以论论，则根本无甚诗的理论可说。但诸君为了一位妓女，低回旧情，这件事却是个好话题，故袁枚津津乐道，录入《诗话》。

值得注意的是：姜垓曾与这位名妓旧识，蒋绣谷、杨子鹤、尤侗、沉德潜、袁枚等名公大臣都为图咏。此在今日，必为名教所诃，在当时却是佳话。连沉德潜这样主张诗教、强调应发乎情止乎礼义的人，玩其诗意，当年也曾偶赋闲情，遇此尤物。则其为一时风气可知矣。前文曾说：袁枚的行径，乃是那时士大夫行为之常态，此即可证。袁枚的毛病，是把这些饮食男女之事，拿出来大话特话。故誉之者赏其真率，厌其者恶其近亵。而袁枚则觉得某些人平时也是诗酒风流的，可是一谈诗论学，就主持风教起来，摆出一付端人正士的样子，一口道学先生的口吻，岂非假道学乎？为了反对这些假道学，他就偏要更大谈特谈士女风月不可。甚且更要强调耽风月、诉柔情者仍可以是像姜垓那样的孤忠直节之士。

许多人都知道袁枚喜欢女色，但不晓得他是位双性恋者，他喜欢女人，也狎男童[7]。卷一即载其娶妻时同僚裘叔度赠诗戏之云："从今厌看闲花草，新种湖头并蒂莲"。袁枚一看就懂了；"盖调余狎许郎也"。

此为袁枚之癖。故见少年多涎其美色，言之不已。如卷七："蔡孝廉有青衣许翠龄，貌如美女而夭"，卷二："唐人诗话，山甫貌美，晨起方理发，云鬓委地，肤理玉映。友某自外相访，惊不敢进。俄而山甫出，友谢曰：'顷者误入看内'山甫曰：'理发者，即我也'，相与一笑。余弟子刘霞裳有仲容之姣。每游山，必载与俱"[8]，卷三："高明府继充，有苏州薛筠郎，貌美艺娴。……随主人入都，卒于保阳，高刻其遗集，嘱为题句。余书三绝，有云："绝好齐梁诗弟子，不教来事沈尚书"，卷八："丙辰冬，余游土地庙，见美少年，揖而与语。……丙戌二月，余游寒山，一少年甚闲雅，问之。……乙酉三月，尹文端公驾坠马，余往问疾，在军门外遇一美少年，眉目如画，未敢问其姓名，怅怅还家"，卷十一："杨雨崖少宰，幼有美人之称"……等都是。这也未必就是想立刻跟人

家狎昵或发生性关系，但性喜亲近美少年的心情甚为显然。

袁枚弟子中，刘霞裳、杨蓉裳都是美貌且与袁枚极亲近的。袁枚另一物色对象则是漂亮的伶人童子。

乾隆间乾旦已盛，这些男童修饰起来，比女人还要明艳，故袁枚曾感叹："诗写雏姬情态易，写雏伶情态难"(补遗·卷四)。对于他们之扮成女妆，他也有考证道："今人称伶人女妆者为花旦，误也。黄雪桂《青楼集》曰：凡妓以墨点面者号花旦。盖是女妓之名，今之伶人也。《盐铁论》有胡出奇姐之语，方密之以奇姐为小旦。余按：《汉书·郊祀志》，乐人有饰女妓者，此乃今之小旦。花旦奇姐二字，亦未必作小旦解"(卷十五)，此语，现今各本戏曲史皆未及征引。虽未必即为确论，然已可见袁枚对伶人行为的关心。

要知道，袁枚不懂音乐，也不看戏。卷二自称："余性不饮酒，又不喜唱曲。自惭窭人子，故音律一途，幼而失学"，卷五又云："杭州宴会，俗尚盲女弹词，余雅不喜"。友人蒋心余，与他交情那么深，而蒋的戏他竟都不看。卷十五载："余不解曲，蒋心余强余观所撰曲本，且曰：'先生只算小病一场，宠赐被览'。余不得已，为览数阕"。这样的人，会去看戏、会去关心伶人，当然是醉翁之意不在酒。亦犹"金贤村太守性倜傥，通音律，有四姬人，俱善饮。常偕至随园，度曲吹萧，太守亲为按板"(补遗，卷七)。这时，听曲就不再是苦差事，而他也就非常喜欢听曲啦。卷四记他去看戏，其实是去钓戏子：

> 乾隆己未，京师伶人许云亭，名冠一时，群翰林慕之，纠金演剧。余虽年少，而敝车羸马无足动许者。许流目送笑，若将昵焉。余心疑之，未敢问也。次日侵晨，竟叩门而至，情款绸缪。余喜过望，赠诗云……

自喜自负之情溢于言表。同卷另载伶人李桂官与毕秋帆交好。受李之支持，毕获得状元后，传为佳话。当时人称李为"状元夫人"。袁枚曾在金陵见过他，谓其风韵犹存，赠序要他劝毕沅练好字。又载翰林李玉洲跟伶人魏三交好，"余丙辰入都，在先生处见魏，则已老矣。……生在吴门时与朱约岑送采官北上云：'莫惜当筵舞鬓斜，多情曾为损年华。……'，朱和之有'春灯红照一枝花'之句……"。此外，书中谈起士

大夫与伶人的交谊，也多艳羡之语，评价侠伶，则语多称扬。袁枚之情可见，一时士大夫狎戏子孌龙阳之风亦可以见矣[9]。

这些癖好及行为，不但与《诗话》之录诗有关，也与其诗学有关。怎么说呢？请看底下这两则：卷四记："春江公子，戊午孝廉，貌如美妇人，而性倜傥，与妻不睦，好与少俊游，或同卧起，不知乌之雌雄。尝赋诗云：'人各有性情，树各有性情，与为无盐妇，宁作子都妾'。……尝观剧于天禄居，省参领某误作伶人而调之，公子笑而避之。人为不平，公子曰：'夫狎我者，爱我也。予独不见《晏子春秋》谏诛圉人章乎？惜彼非吾偶耳'。卷七记："同年叶书山太史，掌教钟山，生平专心经学，而尤长于《春秋》，自称啖助赵匡不足多也。注《毛诗·挑兮挞兮》一章，为两男子相悦之诗。人多笑之。然作诗颇有性情"。

两则都谈同性恋事，而均以性情为说。我们若记得"诗本性情"正是袁枚论诗的主张，就能明了他讲这些故事的意义。"人各有性情"，既可用来为同性恋辩护，也同样是袁枚论诗的口头禅。袁枚征录他们的诗、谈他们的事迹，就间接地表达了他自己的诗观。话、诗、诗观是一体的，我们不能仅注意其诗或诗论，而不注重它的话。

三、怜香惜玉的诗观

"诗本性情"乃是古说。诗人感物，故与物有情。于人，则生于君臣父子兄弟夫妇朋友之间，存乎死生祸福忧乐之际。诗人作诗、论诗，谁能说诗不本于性情？只不过诗人特别注重什么情，是会有极大不同的。袁枚似乎就格外重视"饮食男女"中的男女之情。君父宗邦社稷苍生之情，可能对杜甫、陆放翁、辛弃疾很重要；兄弟朋友之情，可能对李白、苏东坡很重要；出处进退死生忧乐之情，可能对陶潜、柳宗元很重要，但那都不是袁枚关情之处。袁枚对以上种种情，均不关心。

袁枚诗与诗话，宛转关情之处，又不在饮食，而在男女。《随园食单》名震天下，袁枚好吃也会吃，更无疑问。然而饮馔之道或对饮食的情好嗜欲，跟他的诗与诗话无关。《诗话》十六卷，补遗十卷，谈吃仅一

则，云:“余园中种芭蕉三十余株。每早采花百朵，吸其露甘鲜可爱……。以一盘飞送香亭,渠谢诗云……”(补遗·卷六)。以饮食喻诗,也仅卷六两处。和他喜谈男女、喜以女美色论诗,不可同日而语[10]。

然此所谓男女,一非夫妇,二不只是男与女,三也不必涉及性欲。

非夫妇。是说它与儒家所说的夫妇伦常不同。夫妇有稳定的伦常关系,有因名分而来的宗族、社会地位及责任。故夫妇之情中有明确且沉重的伦理担负。男女则不然。无此名分,亦无伦理上的负担和义务。只是情志相感,遂有邂逅,遂有故事,并遂有诗[11]。

非男与女。是说此种情志相感,并不仅发生在男人与女人之间。像同性恋者,男男女女,只要有一方把另一方看成是爱恋的异性者,就可以发生这种感情,挑兮挞兮,慕此姣童。

不必涉性欲。是说这种情志相感与慕恋,是性(别)的吸引,而未必需有欲之满足。一群男人欢聚时,若有女性参加,男人通常会兴致更高昂,彼此聊天唱歌,欢然而散,未必非要性交不可才能满足,就是这个道理。袁枚老先生,收来一批女弟子,或几个俊俏少年门生,也并不是一定要跟他她们发生性关系。平时聊聊谈谈,添香助兴,出游时载与同车;分袂后,小致存想。性的吸引,不也就是令他陶然的原因吗?

我们看袁枚诗与诗话,他对国政大事之无兴趣、无见解,适符其山居退隐之身份。可是他对父母戚族夫妻子女之情也并不深。对兄弟,谈得较多,但特点在于对妹妹的感情远深于对弟弟。《诗话》卷十曾记他三妹、四妹、堂妹事迹及相关诗作外,另又为她们三位刊刻合稿。其祭三妹之《祭妹文》沈挚深情,亦久获传诵。这在古今诗人中都是极罕见的现象。

同样,他《诗话》中甄录“伉俪能诗”时,重点亦不在夫而在妇,甚且多单独记某某夫人能诗而不及其夫者。或强调女婚不偶，女有诗才,夫则椎鲁不文,以此大申感慨。而此类记载之多,也是古今所独的。

《诗话补遗》卷四自云:“从来闺秀及方外诗之佳者,最多流传。余编《随园诗话》闺秀多而方外少”。方外诗少,自应是他诗语的特色之

一。袁枚不信佛道，交往方外人士亦少，选诗当然不多。而且好色之人，焉能领会僧道之枯淡生涯？不录僧道诗作，颇有道不同不相为谋之意。但袁枚此语亦不确。因为从来选诗论诗者都把方外和闺秀放在附末地位，闺秀又常在方外之后。只有袁枚倒过来。闺秀不唯远多于方外，更属主要部分。

论当时名媛之诗多以外，记录古代才女丽人也多，时人颜希源作"百美新咏图"、邵无恙作"历代宫闱杂咏图"等，凡作此类题目，都会来找他写序。而《诗话》所载各地竹枝词，写来写去，也都在女郎情事上打转，可均视为广义的闺情诗。这部分记录之多，同样甚堪瞩目。

闺秀诗中，女弟子自成一队，记载甚伙，不在男徒弟之下[12]。而且袁枚与女弟子之间来往亲密，《补遗》卷四云："余今岁约女弟子骆绮兰同游西湖"，卷十云："今年二月，余小住真州，京江女弟子骆佩香迟余不至，寄诗云……"，踪迹之密可见。而这骆绮兰与骆佩香，在袁门尚非最亲近者。《补遗》卷十说："得一知己，死之无恨。余女弟子虽二十余人，而如严蕊珠之博雅、金纤纤之领解、席佩兰之推尊本朝第一，皆闺中之三大知己也"[13]，则亲近者不仅在形迹，更在心灵距离。古来诗人，如此者罕矣。

为什么托知己于女郎而非男弟子呢？固然这三位可能真的非常优秀，但更可能是男女特殊的关系，令袁枚对她们之明慧，特感温馨亲切；她们的美貌也能生发移情的作用。这里有个故事可为左证：

> 西泠诗会，有女弟子某，国色也。(张)香岩必欲见之。着家奴衣，随余轿步往。值其病，废然而返。后信来，招我谈诗。香岩喜，仍易服跟轿，冒大雨走五里许。值其家座上有识香岩者。香岩望见大惊，奔还，衣服尽湿，身陷坎井。乃赋诗自嘲云："……襄阳那有阳台梦，空惹巫山雨一身"(补遗·卷五)。

同卷说："端阳水戏，姑苏最盛，千舟鳞列，歌吹喧阗。然嬉游者意不在龙舟也"。这里也类似：老师收了美女学生，师弟以诗相谈，而老师意别有在；老师的朋友也想一亲芳泽。于是两人商量，张香岩效法唐伯虎，演出了这场闹剧，"红粉得知应笑我，青衣着尽不如人"。

以上所讲的男女弟子、妹妹、贤媛闺秀，大抵是只可观谈而未必能够亵玩的。袁枚的饮食男女初不限于此，他还有确涉性欲求、性接触的部分。

前文所谈男宠龙阳即为其中一类、第二类是姬妾与娼妓。袁枚姬妾甚多[14]。当时人多如是，不足为奇。《补遗》卷十说张松园九姬，袁枚也不遑多让。《诗话》卷六："余屡娶姬人"，卷七："余三十年前选妾姑苏，所需花封甚轻。今动至数金"。卷十一："乾隆戊辰，李君宗典权知甘泉，书来道女子王姓者，有事在官，可作小星之赠。余买舟扬州，见此女于观音庵。……欲娶之，而以肤色稍次故中止。及解缆到苏州，重遣人相访，则已为江东小吏所得"，卷十四："金姬小妹凤龄，幼鬻吴门作婢，余为赎归，年十四矣。明眸巧笑。其姐劝留为簉室，凤龄意亦欣然。余自伤年老，不欲为枯杨之稊"。此即所谓屡娶姬以及屡谋娶姬。

可是袁枚对这些姬妾并不满意，因为她们都不会作诗。《补遗》卷九说："余少时自负能古文，而苦无题目。娶簉室多不当意，故集中有句云：论文颇似升平将，娶妾常如下第人"，《诗话》卷六说："余屡娶姬人，无能诗者，唯苏州陶姬有二首云……"，均可见一斑。

娶妾既不如意，访妓又如何呢？

袁枚对妓史很有兴趣，也有研究。卷十五辨勾栏云："令人动称勾栏为教坊，《甘泽谣》辨云：汉有顾成庙，设勾栏以扶老人，非教坊也。……自李义山《倡家诗》有'帘轻幕重金勾栏'之词，而勾栏遂混入妓家"，卷十二考证云："广东称妓为老举，人不知其义，问土人亦无知者。偶阅《北里志》，方知唐人以老妓为都知，分管诸姬，使召见诸客，一席四镮，烛上加倍，新郎君更加倍焉。……广东至今有老举之名，殆从此始"，卷六考妓女之始云："人问妓女始于何时，余云：'……春秋时卫使妇人饮南宫万以酒，醉而缚之。'此妇人当是妓女之滥觞。不然，焉有良家女而肯陪人饮酒乎？"此类文字均可以看出他对妓女这一行很留心研究。他对于晚明柳如是等侠妓，也颇致推许。对于同时人与妓女交往的韵事，更是不嫌辞费，屡屡言之。

袁枚自己也有些与妓交往之美好经验，但亲身实证，多半不如悬想拟测之足致消魂。卷七云："广东珠娘，皆恶劣无一可者。余偶同龙

文弟上其船，意致索然。问何姓名，龙文曰：'皆名春色'。余问何以有此美名？曰：春色恼人眠不得"，卷十六又批评："久闻广东珠娘之丽，余至广州，诸戚友招饮花船。所见绝无佳者，故有'青唇吹火拖鞋出，难近多如鬼手馨'之句，相传潮州六篷船，人物殊胜，犹未信也"。并非广东妓女独差，山东也不佳，《补遗》卷五："山东道上，妓女最多，佳者绝少。过客题诗壁上者，亦多，佳者亦少"。为什么会如此？他自谓："余中年以后，遇妓席无欢。人疑遁入理学，而不知看花当意之难也。……摩登伽自无神咒，不是阿难定力多"（同上）[15]。

虽然如此，他对妓女依然是喜爱的。卷十一载："皇甫古尊在金陵市上得金扇一柄，乃前朝名妓徐翩翩所书。扇尾署名曰：'金陵荡子妇某'。古尊喜甚，求题于厉太鸿先生，得《卖花声》一阕云……。余读之，不觉魂消，亦以挥扇士女图索题"，可见其一斑。对于妓女情事，他有一种特殊的感会，读其诗、追味其事，摩挲想像之，不觉魂消。虽手接目见多不符绮想，依然无损他怜花之情[16]。

所以他才会对"宋蓉塘诗话，讥白太傅在杭州忆妓诗多于忆民诗"，表示不满，谓为腐论。又刻一私印，叫做"钱唐苏小是乡亲"（均见卷一）。让自己跟名花牵上关系为荣，偎红倚翠之心，表征无遗。

把这些现象综合起来看，便可知袁枚所谓诗本性情也者，主要在于男女之情。而这种情，不是情人恋爱之情。袁枚对这种情很淡。他不会对一具体对象系恋缠绵，焚烧自己去爱慕对方，而只是对于女人有一种本质性的喜爱。喜欢亲近女人、跟女人厮混，本质性地认为偎红倚翠为美事。纵或现实社会中所接触的女人未必能让他感到愉悦，仍能透过想像，重新巩固自己的这种信仰。

信仰。对了。袁枚不信佛不信道，对孔孟经典也无真正的信仰。他的信仰，其实就是女人（以及女性化的、女性性角色的少男）。他的人生观，就是要爱花、护花、怜香惜玉。故卷九说："余尝为人题画册云：他生愿作司香尉，十万金铃护落花"！

四、
薰香掬艳的诗风

怜花、爱花、看花，又自居护花使者的袁枚，既以女人为其主要系情对象，则其人生观当然也就型塑着他的诗观。

他少年科第，但登科时发生过一点周折。原来，朝考题目是“因风想玉珂”。这是古人诗句，试帖诗借此为题，测验考生之诗工。袁枚却有“声疑来禁院，人似隔天河”之句。无怪乎考官们认为不庄重，准备要黜落他了。幸而尹文端力荐，才得考上(见卷一)。此事，袁枚引为韵事，对尹文瑞也一直十分感激。但平情而论，此诗分明是说听见玉佩声就想像有位宫女，令我心旌摇荡，很想与她幽会。试帖诗如此涉想、如此落笔，当然不庄重也不妥适。可是，袁枚这个人的心思所在及其癖性，却由此表露无遗。他满脑子想的就多是这类事。因此他论诗，主言情，卷五云：

> 凡作诗，写景易，言情难。何也？景从外来，目之所触，留心便得。情从心出，非有一种芬芳悱恻之怀，便不能哀感顽艳。

卷二，曾引“诗言志”之语，说：“诗必本乎性情”。这其实是个套语，许多人也如此说，如与袁枚诗论完全不同的翁方纲，一样会说：“诗者，性情之事也”(渔洋诗髓论)。因此我们不能只看这一句话。更该注意：有的人说诗本性情时，所重在性不在情，有的人则重看父母兄弟之情等等。袁枚如此说，与他人不同，所重者只在情而不在性[17]。且情又特指一种芬芳排侧之怀，故风格亦以哀感顽艳为目标。这是他持论的第一个特点。

另一个特点，在于他论情不论景。宋代以来，谈诗者多喜说情景交融之问题。清初自船山以下，论此亦极多。他则只说情，故形成的乃是一种主观的、抒情的诗风与诗学。《补遗》卷一载：“阮亭好以禅悟比诗人，奉为至论。余驳之曰：‘毛诗三百篇，岂非绝调？不知尔时禅在何处？佛在何方？’人不能答，因告之曰：‘诗者，人之性情也，近取诸身足

矣！'"近取诸身，正是我所谓"主观抒情"的脚注。

据此论点而谈《诗经》，所取便不在雅颂而只在风。风又被解释为"劳人思妇，率意言情之作"。甚至，扩大解成整部《诗经》均是如此。卷一批评格律说，谓："格律不在性情外，《三百篇》半是劳人思妇率意言情之作。谁为之格，谁为之律？……况？陶之歌不同乎《三百篇》。国风之格，不同乎雅颂。格岂有一定哉？"主观抒情的诗学，强调内在于己的情，而不重格律法度景物题材，此论甚为明显。而他倚为谈证者，便是《诗经》。但他论《诗经》，实又只取国风，撇开雅颂，只说那劳人思妇言情的一半。

如此言诗，所得当然也就在男想女、女想男这一方面。时人对于袁枚所讲的性灵说，即有此看法，故潘德舆《养一斋诗话》卷十说："荒淫狎媟之语，皆以入诗，非独不引为耻，且曰此吾言情之什，古之所不禁也"，这讲的就是袁枚。袁枚诗学如此，当然就有人认为其说只适合写男女之情，无法处理较庄重的题目。《补遗》卷二载某巨公送诗给袁评选，袁以为不佳。"或曰：'其题皆庄言故耳'，余曰：'不然，笔性灵，则写忠孝节义，俱有生气。笔性笨，虽写闺房儿女，亦少风情'"。袁枚的反驳，固然言之成理，因为性灵云者，还有才的问题，不只是"情"，而是"才情"。有才情者，写什么题目，当然都能写得好。但什么才是它最适合表现的呢？不仍是男女之类"不庄"的东西吗？袁枚自谓："温李西昆得力于风者也。李杜排奡，得力于雅者也。韩孟奇崛，得力于颂者也"（卷五）"《玉台新咏》实国风之正宗"（卷九）。他以《关雎》《卷耳》为依据，发展来的诗风诗论，同样也就无李杜之排奡、无韩孟之奇崛，而近于温李西昆及《玉台新咏》。不仅风格上接近，温李与《玉台》所咏，不也多男女言情之什，且语或不庄吗？

《小仓山房文集》续编卷三十又有《答蕺园论诗书》云：

> 来谕谆谆教删集内缘情之作，云"以君之才之学，何必以白傅、樊川自累"。……人之才性，各有所近。假如圣门四科，必使尽归德行，虽宣尼有所不能。君子修身，先立其大，则其小者毋庸矫饰。……使仆集中无缘情之作，尚思借编一二以自污。幸而半身小过，情在于斯，何忍过时抹摋。吾谁

欺？自欺乎？且夫诗者由情生者也。有必不可解之情，而后有必不可朽之诗。情所最先，莫如男女。古之人，屈平以美人比君，苏、李以夫妻喻友，由来尚矣。……缘情之作，纵有非是，亦不过《三百篇》中"有女同车"、"伊其相谑"之类，仆心已安矣。圣人复生，必不取其已安之心而掉罄之也。宋儒责白傅杭州诗忆妓者多，忆民者少。然则文王"寤寐求之"，至于"展转反侧"，何以不忆王季、太王而忆淑女耶？孔子厄于陈、蔡，何以不思鲁君而思及门弟子耶？沈朗又云："《关雎》言后妃，不可为《三百篇》之首"。故别撰尧、舜诗二章。然则《易》始乾坤，亦阴阳夫妇之义，朗又将去干、坤而变置何卦耶？

袁枚自云："今我素非端士，先存好色之心"(小仓山房尺牍·卷六·辞妓席札)，乃竟有人期许他成为圣贤，删去集中不庄之作，无怪他要大声抗辩了。此文明揭好色之义，说半生用情，先于男女。又再引《诗经》以为谈证，亦足以证明其说诗主缘情之情，乃是男女。至于说时人比为杜牧之，盖以杜牧曾"赢得青楼薄幸名"之故；比为白居易，则以白蓄姬妾、忆妓女，且诗格浅易之故。时人常以白居易杨诚斋来拟况袁枚，可是袁与白杨两人，除了诗语浅易近似之外，其实并不很像，时人以此喻拟，未为知言。反而是袁氏所揭橥的"哀感顽艳"宗旨，以及善写男女之情，是较接近温李西昆和《玉台新咏》的。李调元《雨村诗话》："袁大令枚诗，有失之艳者。然如'春花不红不如草，少年不美不如老'，亦殊有齐梁间歌曲遗意"云云，方是能明其底蕴之言。

诗近温李，除了面临蕺园一类从德行上做的批评之外，风格上也会遭到质疑。因为从元遗山《论诗绝句》以来，此类诗便常因其儿女情长而被讥为娘娘腔、为"女郎诗"。《绿天香雪簃诗话》载："钱塘张子虞太史预有绝句《赠诸朴斋可宝》云：'随园流派女郎诗，学画眉痕总入时。试诵退之山石句，与君挟笔斗嵚崎'"，即以女郎诗讥诮随园。但若从袁枚的角度看，毋宁是以此自喜的，《诗话》卷五已自有辩解谓：

元遗山讥秦少游云："有情芍药含春泪，无力蔷薇卧晚枝。拈出退之山石句，方知渠是女郎诗"。此论大谬。芍药蔷

薇，原近女郎，不近山石，二者不可相提而并论。诗题各有境界，各有宜称。杜少陵诗光焰万丈，然而“香雾云鬟湿，清辉玉臂寒”；“分飞蛱蝶元相逐，并蒂芙蓉本是双”。韩退之诗，横空盘硬语，然“银烛未销窗送曙，金钗半醉坐添春”，又何尝不是女郎诗耶？

这看起来只是消极的答辩，以“诗题各有境界”，诗中不废此一格自解。但底下一条立刻说“抱韩杜以凌人，而粗脚笨手者，谓之托足权门”。可知此君真正的态度所在。

再说，依袁枚看，什么“女郎诗”？诗本来就是女郎：

余以为诗文之作意用笔，如美人之发肤巧笑，先天也。诗文之征文用典，如美人之衣裳首饰，后天也。至于腔调涂泽，则又是美人之裹足穿耳，其功更后矣（补遗·卷六）。诗者……其言足动心，其色夺目，其味适口，其音悦耳，便是佳诗（同上卷一）。或问：“宋荔裳有‘绝代消魂王阮亭’之说，其果然否？”余应之曰：“……阮亭之色，亦并非天仙化人，使人心惊者也。不过一良家女，五官端正，吐属清雅，又能加宫中之膏沐、熏海外之名香，倾动一时，原不为过”（卷三）。余谓美人之光，可以养目。诗人之诗，可以养心（卷十六）。俗称女子不宜为诗，陋哉言乎！圣人以《关雎》、《卷耳》、《葛覃》冠《三百篇》，皆女子之诗（补遗·卷一）。

余好诗如好色，得人佳句，心不能忘（同上，卷三）。

诗如女郎、诗是女郎、《诗经》皆女子所作。袁枚既持此见解，诮其为女郎诗者，袁枚见之，或许要许为知音了。因此，袁枚评诗，甚少谈李杜。同时稍早的渔洋一派，喜说王孟；朱彝尊以下之浙派，喜说宋诗，袁枚则均所不喜。除一再批评宋人，说苏、黄、荆公的不好外，所反复推崇者，乃一般人甚少论及的王次回。

王次回诗，沈德潜是不选的。但它大倡香奁，追踪六期宫体及温李西昆，熏香掬艳之风，却大得袁枚之青睐，卷一云：

本朝王次回《疑雨集》，香奁绝调，惜其仅成此一家数耳。沈归愚尚书选本朝诗，摈而不录。所见何其狭也？尝作

书难之曰："《关雎》为国风之首，即言男女之情。孔子删诗，亦存郑卫。公何独不选次回诗？"

一般人只说袁枚与沈德潜的对立，是性灵与格律的不同，其实不是的。沈氏宗旨，非格律一语可赅，格律云云，亦非袁枚真正在意之处。真正的冲突，在于袁谓诗主于情，而情莫先于男女，故艳诗在袁氏体系中有崇高的地位；沈则谓："诗本六籍之一，王者以之观民风、考得失，非为艳情发也"（唐诗别裁，凡例）。一主艳情，一反艳情，二者自然势成水火。王次回则是冲突的具体焦点。《诗话》卷十四又说："王次回诗，往往人人心脾。……余评女，以肤如凝脂为主，王次回亦有句云：从来国色玉光寒，昼视常疑月下看"，补遗卷三再推崇道："香奁诗，至本朝王次回，可称绝调"。这些言论，都不只是理性的评骘，更是主观感性的认同与喜爱[18]。

总之，不庄之人，全力发展其不庄之论，缘情好色，乃其特点。世之讨论袁氏性灵说者，未能掌握这个关键，故所论多不中窍。



五、诗酒风流的时代

性灵云者，当然不只是缘情好色而已。前面说过，它还涉及天才的问题。

其理论结构是这样的：袁枚以天生之才性论性，这就是他反对宋明理学以超越普遍的性理说性，且区分"义理之性"与"气质之性"的缘故。其所谓性，乃告子所谓"饮食男女，人之性也"的性。所以，才性即表现于饮食男女之间。袁枚的缘情好色，正生于此[19]。而才性本之于天，天生便不相等。才灵者，在饮食男女等处，无不显得风流雅趣；才蠢者，则俗滥下流、粗手笨脚而已。

卷一说："从来天分低拙之人，好谈格调而不解风趣。何也？格调是空架子，有腔口易描。风趣专写性灵，非天才不办"。卷三说："子贡曰：'夫子焉不学，而亦何常师之有？'陶姜村曰：'先生之言固然，然亦视其人之天分耳！与诗近者，虽中年以后，可以名家。与诗远者，虽童

而习之无益也。磨铁可以成针,磨砖不可以成针'",卷五说:"吴门名医薛一瓢……曰:我之医,即君之诗,纯以神行。所谓人居屋中,我来天外是也",卷六说:"王介甫曾子固偶作小歌词,读者笑倒,亦天性少情之故",卷九说:"诗有音节清脆,如雪竹冰丝,非人间凡响,皆由天性使然,非关学问",卷十四说:"诗文之道,全关天分。聪颖之人,一指便悟",卷十五说:"诗文自须学力,然用笔构思,全凭天分,往往古今人持论不谋而合。李太白怀素草书歌云:'古来万事实天生,何必公孙大娘浑脱舞',赵云松论诗云:'到老始知非力取,三分人事七分天'""孔子曰:'刚毅木讷近仁',余谓人可以木,诗不可以木。……潘家堂诗不如黄痞堂,一以木而一以灵也"等,都可以充分说明袁枚是天生才性论者,且以才为作诗之必要条件。格律、学力等均仅为充分条件。有才方能再加之以学,若无才,则一切都免谈了。灵不灵,乃就其是否有才华说。无才分者,就只是笨。

袁枚本人,在当时正以才华著称。郑板桥赠诗谓:"室藏美妇邻夸艳,君有奇才我不贫",赵翼《偶阅小仓山房诗再题》,云:"不拘格律破空行,绝世奇才语必惊",孙星衍《随园随笔序》云:"以才名倾动当路"等均可证。直到《清史·文苑传》还说他"天才,不可方物"。故上述论诗文主天才之说,实亦为他对自我才性的理论说明。正如笨人多半主张勉力为学,才子则以才自矜,认为人若笨了再努力也没啥子用。

可是,袁枚这些论调,跟他那缘情好色的言论一样,都不能仅视为他个人性格及行事风格的理论化辩护。一个才子,以才华自矜,而肆意言情,动不动就流露出一付品花、怜花、护花、爱花、宁为花下死的态度。那个时代,难道仅一位袁子才如此吗?寻花问柳,眠香卧云,放浪于姬侍娼妓娈童之间,谓为诗酒风流者,难道又仅袁枚一人?动不动就作温柔乡语,无题、香奁、宫体、竹枝,写艳题红于酒阑灯灺之顷者,同样不能说只袁氏一人如是。

当时诗坛,沈德潜云格律,主温柔敦厚。另一势力则为浙派,主宋诗,为学人之诗。袁枚反格律反书卷典实,正针对这两种势力而说。但这两派人诗学主张固然与袁枚不同,其行为模式其实无甚差异。沈德潜曾赋闲情,钟情于忆娘,前已述及。浙派巨子厉鹗一样擅长写此风

流情事。《诗话》卷十一载皇甫古尊得到金陵荡妇徐翩翩的扇子，就是去请厉鹗题词。厉鹗所题，袁枚说他“读之不觉魂消。亦以挥扇士女图索题”，则二人于此可谓同好同调。浙派另一宗师朱彝尊游秦淮之诗，所谓：“桃根桃叶无消息，肠断东风日暮寒”，也被收录在《续板桥杂记》中。

其他袁枚所记，如蒋戟门“家多姬侍。……每买妾，先以线量其身，线长四尺八寸”。胡书巢以“不娶处子”自负。张香岩假扮佣仆去偷看袁枚女弟子。某人托袁枚访美，而强调脚务必要小。……亦都可以看出一时风会。

袁枚喜作温柔乡语、喜录女郎诗，一样不是特例。《诗话》所载，不下数百例，《补遗》卷五更提到汪秀峰“少即与吾乡杭厉诸公交往，晚刻本朝闺秀诗一百卷”。

再把视野扩大来看。袁枚因友人托其访美而斤斤于脚之大小，乃对妇人缠足问题做了番考证。《香艳丛书》辑为《缠足谈》。但同时稍早，余怀就已有《妇人鞋袜考》了。袁枚对妓史妓事有兴趣有考述，余怀也另有专记妓家的《板桥杂记》[20]。此后如《青泥莲花记》、《续板桥杂记》、《水天余话》、《石城咏花录》、《秦淮花略》、《青溪笑》、《青溪赘笔》、《扬州画舫录》、《秦淮画舫录》、《潮嘉风月记》等，刻画青楼珠箔，遂成洋洋大观。汪秀峰所辑国朝闺秀诗之外，也同样有《香咳集》等一大批甄录女郎诗之著作。至于《板桥杂记》有尤侗题词。尤侗曾题忆娘簪花小照图，已如前述，尤侗另有《美人判》一文，重审古今美人。此外，尚有袁枚所推重的前辈赵执信，于康熙间即作《海鸥小谱》“风流放旷，尽态极妍，所系诗词，娇旋缠绵，出入《香奁》、《疑雨》两集”（杨复吉跋）。

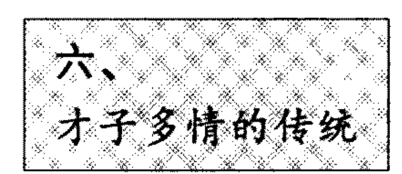
另据赵氏《谈龙录》载：“诗之为道也，非徒以风流相尚而已，记曰：‘温柔敦原，诗之教也’，冯先生恒以规人。小序曰‘发乎情，止乎礼义’，余谓斯言也，真今日之针砭矣夫！”可见从冯班到赵执信的时代，诗人多以风流相尚，故赵氏才提倡诗教以矫之。沈德潜之主张诗教，理论跟赵氏此处所说一模一样，所以应当也是意在矫俗的。推其所言，便知一时风气。更可见康熙乾隆朝，岁月承年，士大夫名士风流，

蔚为风气，其行为模式、心理状态，甚或表见于文辞著作者，往往相似。只不过，当时名士或另有事功著作可述，此等文句及踪迹便不甚显，袁枚则少年即归退山林，以名士风流为平生事业，故特别醒目罢了。另一方面，也是因一般人论文学史，只看几部诗论文集，没能考察整个文人阶层的文化环境，以致谈及赵执信，只知其《谈龙录》《声调谱》，而不知其《海鸥小谱》；论沈德潜，只知其《说诗晬语》《唐诗别裁》等，而不知其曾题簪花小照图[21]。论袁枚，亦只知袁枚之得罪名教，而不知一时士大夫正以此为风雅也。

捧花生《画舫余谈》特别记载："凡有特客或他省之来吾郡者，必招游昼舫以将敬"。说明了乾隆嘉庆间官员士大夫是以秦淮舟妓之处为招待宾客之所的。因此妓家门匾厅联亦均为名公士夫所书，一时名家，如孙星衍、伊秉绶、吴山尊、方子固……等皆有此类作品。其风气为何，不难想见。

亦正因为如此，袁枚在那个时代，反而更具代表性。他退隐山林，看起来是远离于尘嚣，可是他的行为却是谐俗的。不但士女从游者众，诗文也广获欢迎。是当时最受欢迎、最畅销的作家。其行为与言论，都最能得到社会的认同。

袁枚的社会形象及其议论，也即是社会上对一位风流才子、慧业文人的认识。今人看见袁枚公然倡言好色，批判宋儒，便誉其有勇于反抗儒家诗教礼教之勇气，不知袁枚正符合社会对文人才子的期待，有社会群体的支持。他非抗拒主流的英雄，乃是代表时代的文人。



六、才子多情的传统

这样的文人、才子形象，是从明末逐渐发展来的。

从万历以降，汤显祖、冯梦龙之论情教；卫泳编《悦容编》说："情之一字，可以生而死，可以死而生，故凡忠臣、孝子、义士、节妇，莫非大有情人"；谭友夏说："古今多少才子佳人，被愚痴父母扳住，不能成对，赍情而死。乃悟文君奔相如，是上上妙策"等等，歌颂才子佳人，强

调情的议论,不胜枚举。接着就是才子佳人小说及戏曲的大流行。“公子慕色,佳人爱才”遂成通套。而佳人之条件,又必定是会诗的。所谓才子,则一不是道学先生、二不是博学鸿儒,乃是擅长吟诗作对,且能怜香惜玉、爱花护花的有情人。

才子佳人小说及戏曲,流行于明末清初,至《红楼梦》而更上一层楼。《红楼》批判“才子佳人等书,则又开口文君、满篇子建,千部一腔,千人一面,且终不能不涉淫滥”,它自己是要更深刻地写情,更生动地刻画才子佳人的面貌心思。之前的才子佳人小说戏曲,仍不脱“才子及第,奉旨成婚”的格套,《红楼》则反对科举,才子佳人也不奉旨成婚,开创了一个新的格局。而由《红楼》强大的影响来看,贾宝玉亦已成功地继“风流才子唐伯虎”之后,成为新的才子代表。新的情种典范[22]。

贾宝玉情种的形象、钟情的态度、珍爱女性的心理、反道学礼教的姿式,若具形于现实社会,不就是袁枚这样的人物吗?我们不要忘了:袁枚的随园,颇有人以为那就是《红楼梦》中的大观园[23];而袁枚本人,更曾被认为就是贾宝玉:

> 八、读《红楼梦》者,须知此书不当作小说观,乃逊清历史中之一部分,谓之文苑传固可,谓之人物志亦无不可。
>
> 九、读《红楼梦》者,须知随园为主人翁(其说具言于下),其他人物此例亲切者居其大半,其间示参差者,无非故作疑阵之布也。
>
> 十、读《红楼梦》者,须知此书为部小《春秋》。有褒、有贬、有贬中之褒、有褒中之贬,谨严徽显,绝妙史笔。
>
> 十一、读《红楼梦》者,须将随园一生事实及《小仓山房全集》两两对照合看,方觉字字俱有着落,不为模糊影响之谈。
>
> 十二、读《红楼梦》者,须知乾隆一代人物(嘉庆初亦概在内)之事实。作者彰幽阐微,具有深心,非泛泛作人物志者可比。
>
> 十三、读《红楼梦》者,须知此书以随园为主人翁,其余附丽

之人物，或以一人切合，或以二人三人切合，令人疑是疑非，是作者之弄笔狡狯处。

十四、读《红楼梦》者，须知作者既当乾隆太平极盛时代，人才辈出，雍容揄扬，相率以无用之诗文为互相夸耀之具，是犹女子抹脂傅粉、咏絮簪花，媚人从人，乃不二之目的，一则无补于国，一则有害于家。作者特揭出之，以为保泰持盈之戒。

（以上舟山樵子《红楼梦发微，续红楼梦注》，载1916年，香艳杂志，第11、12期）

索隐派红学当然未必猜中了答案，但之所以会令人把袁枚跟贾宝玉联想在一块儿，是因两者确实颇有相似之处。贾宝玉，是书本子上创造的一位情种典型。袁枚，是现实世界存在的风流教主，两者当然可能被联想在一起[24]。朱庭珍《筱园诗话》指责“袁既以淫女妓童之生灵为宗……，谐谑游戏为聪明，粗恶颓放为雄豪，轻薄卑靡为天真，秽淫浪荡为艳情，倡魔道妖言”，恰跟贾宝玉“混世魔王”的绰号相似。

可是，无论贾宝玉或袁枚，都只是一个代表。整个万历、启祯、康熙、雍正、乾隆所形成的士人人格典型之一，就是一种类似贾宝玉或袁枚的人。此类人，才情所寄，都在女人身上。怜花、护花、品花，以关心美人身世自矜自喜。袁枚之前，如张潮之《幽梦影》《补花底拾遗》即属此类。《补》书序云：“岭南黎美周先生着《花底拾遗》百五十余则，约束芬芳，平章佳丽，现美人身而说法，入名花队以藏身，真令人艳动心魂，香生齿颊。窃效颦于西子，庶避世之东方”，大概也是这类人士常有的口吻。强调：“以爱花之心爱美人，则领略定饶逸趣。以爱美人之心爱花，则护惜别有深情”（看花述异记，张潮跋）。

袁枚之后，名士如龚定庵写《尊情》、《宥情》，高吟：“落红不是无情物，化作春泥更护花”。小说如《花月痕》、《品花宝鉴》等等，也仍不脱此类声腔与心态。《海陬冶游录》的序，作者口称是岭曲护落花人。《白门衰柳记》玉魫生跋也以“无金铃十万，以护名花”慨世。袁枚同时而直到清末，更可以看到一大批针对歌郎明僮的品花述艳之作。这些，都证明了这种士人人格典型，一直延伸发展至清末，仍是强而有

力的[25]。

对于此等怜花护花意识，我曾在《品花记事》一文中，藉士大夫品评优伶的文献，略做说明。现不拟赘述，只想补充几点：

一是怜花品花护花意识，其实就是好色。花之惹人怜爱，在其颜色。若已色衰，便非怜惜之对象。此所以贾宝玉说女人一旦出嫁或老去就无法成为审美对象了。众芳芜秽，美人迟暮，只能做为凭吊或感伤的材料。至于丑女，兴不起怜好之情，徒令人懊恼"春色恼人眠不得"而已。袁枚批评各地丑妓之言，前文已略引录。《小仓山房尺牍》卷六《辞妓席札》更云："来书道不赴妓席，疑仆晚年染道学习气，则大不然。仆之不来，正虑逼我走入道学故也。何也？……今我素非庄士，先存好色之心，欣欣然而来。不料一登妓席，被其恶状阻兴，使顷刻间意不得不诚，心不得不正。终席间，如对严师。如是则苦矣。近日秦淮画舫之游，乐少苦多，以故称贞缩屋，实非本怀。不特此也……若方且唾之弃之厌之之不暇，而勉强挥霍，应酬主人之情，粉饰家僮之耳目，势必先吝后悔，胸中作数日恶。……于是像做枯窘题一般，无中生有：面目丑则夸其身段，肌理恶则誉其风神。费一片苦心，造几句浮誉。仔细思量，转不如仍作州县官，巧言令色，奉承上官矣"。对丑女之态度如此，其怜花护花之情又何在？

二是"好色"并非"不二色"，而是"好好色"。只要是美色都喜欢。"情种"并不只对一人钟情，乃是"多情种子"，要深入情天，遍历花丛。其护花是要"安得广厦千万间，大庇天下寒士尽欢颜"的，情不仅系着在一个女人身上。袁枚说他"他生愿做司香尉，十万金铃护落花"，就是这个意思。从这点看，"多情却总是薄情"，并不专情，且博爱而有滥情之嫌[26]。论者每訾才子佳人小说"露骨地赞美一夫多妻制"为封建意识。其实非封建意识，乃护花意识使然。

三是以美人喻为花，凡模拟之物恒不相等，故花并不等于美人。护花怜花之好色，是审美的，护美人爱美人怜美人，却不纯为审美态度。观赏花，并不会兴起占有欲及性欲，观美人却有可能生起此类欲望，欲一亲芳泽，狎玩亵用之。此所以袁枚所谓的友人托某"访美"，即是选妾，不是只找美女来看看的。某些美女，格于彼此的身份，无法得

遂其占有欲与性欲，才只好以仿真式的满足来替代。

例如收为女弟子（今人则喜欢收为干女儿），即为可能的形式之一。这并不是说男老师和女学生之间即必然存在着这样的关系，而是在袁枚这类怜花好色意识中，师弟关系往往会成为占有欲和性欲的替代满足关系。《雨村诗话》曾说："先生于女弟子之娴雅者，必拊循而噢咻之"，可见时人颇以为其中不乏暧昧。他与美貌男弟子刘霞裳同卧起、共出游，更启人疑窦，故丘炜萲《五百石洞天挥麈》云："刘霞裳一事，谈者多微词，存诗亦诚不检"。

袁枚《小仓山房尺牍》卷九《答朱石君尚书》力辩两人无性关系。我们当然可以相信袁枚与弟子们之间的清白。但纵或如是，亦不能不说袁枚收此等美男美女为徒，无替代满足其性欲和占有欲之态度。否则其相处模式即不会如此，亦不致启人疑[27]。

四是怜花好色，既可能涉及占有欲及性欲，又不专情于一二人。则才子佳人的故事，便会转向为与姬妾娼妓。早期谈情，如《牡丹亭》、《还魂记》，是男女相恋，生死以之，之死靡它。其后的才子佳人小说，是以婚配为归宿，以婚姻为爱情的完成。至《红楼》则婚姻不仅未成就爱情，更伤破了爱情，以致情天有恨，女娲亦难补天。婚姻已成了负面的东西。在袁枚这儿，婚姻的价值与意义就又进一步消解了。

他曾引王龙溪语云："穷秀才抱着家中黄脸婆儿，自称好色，岂不羞死"，以讥不寻花问柳者（见《尺牍》卷七），可见他认为好色之徒必须在老婆之外广求美色，故大蓄姬侍、寻花问柳[28]。自此以后，才子佳人小说事实上也就走入了狭邪小说，以才子跟娈童妓女的故事为叙述内容。所以说袁枚是个转捩。

综合这些来看，我们又可以从袁枚身上观察到一个文人阶层发展的脉络。晚明文人作浅易诗、发聪明语，号为山人而"飞来飞去宰相家"的传统，至清仍具现于袁枚这类人身上。晚明文人高谈儿女之情，自夸慧业才情，至清而才子佳人小说蔚为时尚。文人的新时代人格典型之一，就是那有才慧、能作诗，且怜花多情的才子。这等才子，逞才肆情，动不动就作温柔乡语，不仅诗近女郎、诗写女郎，人也具有女性气质，喜欢与女人来往。经《红楼梦》及袁枚诗文之推波助澜，这类人

格典型，更成为乾隆嘉庆年间文人效法的对象。道光咸丰年间，风气不改，故《绿天香雪簃诗话》说："随园……嘉道之间崇奉者太过"。

品花狎妓之相关著作，也形成了一个传统，往下延伸到晚清消闲游戏报、狭邪小说、滑稽诗文，乃至民初之南社诗文，哀情、奇情、艳情小说，鸳鸯蝴蝶派文学等等。这个传统，论者迄今尚未摸清它的脉络，而且也不注意。可是如果我们注意到像古龙小说中居然塑造了一位奇侠，名字就叫"王怜花"；金庸《书剑江山》又大谈袁枚等人在西湖开花榜选美；而卧龙生小说中也充斥着一男数女的模式，就可知道文人的怜花意识，迄今仍是不可忽视的了[29]。

注释：

1 据吴宏一先生考证，《诗话》成于袁枚七十至七十三岁间，《补遗》成于袁枚七十五至八十二岁间(袁枚随园诗话考辨，收入《清代文学批评论集》，1998年，联经，256~294页)。故为晚年定论，以下分析均以此书为准。

2 林昌彝《海天琴思录》云："袁简齐《随园诗话》，讥孔颖达《五经疏》为郑康成之应声虫，简斋于是乎失言。简斋喜词章，不喜经学，故作此呓语。……简斋不识经学，颇以诗文自负"。按，此方为呓语，袁枚喜谈经学，也有特殊洞见，借不为世所知耳，暇当别为一文考论之。

3 袁枚被批评，主要有两方面，一是好色，一是好名。前者以章学诚为代表，说他扇淫，败坏风俗。后者则如《批本随园诗话》卷九："傅文忠不识字，何由知诗？子才诗话中之与尹文端、傅文忠论文，皆借以吓骗江浙酸丁寒士，以自重声气耳。郑板桥、赵云松作文贱之"，卷十一："此等诗话，直是富贵人家作犬马耳。……毕太夫人诗既不佳，事无可记，选之何为？所以郑板桥、赵云松斥袁子才为斯文走狗，作记骂之，不谬也"。

4 《说元室述闻》：谓"随园诗话……所载佚事遗闻，多关系乾隆时朝章国故者"。其实关系的并非朝章国故，而多是大夫的诗酒征逐与寻花问柳之风。

5 吴宏一先生即说《随园诗话》"旁采故实，体兼说部，采用笔记小说的方式，稍嫌没有系统"(同注1引)。

6 《批本随园诗话》补遗卷四批云："一部诗话……皇皇巨帙，可择而

存者,士不及一”。补遗卷七批:“一部诗话,将福康安、孙士毅、和琳、惠龄诸人,说来说去,多至十次八次,真可谓俗、真可谓频”。这本诗,一向评价不高。

7 蒋敦复《随园轶事》载:“或问先生娈童始于何时,先生曰:‘《周礼》有不男之讼,盖即此也’。其人曰:‘《周礼》注谓“天阉不能御女”者,殆即娈童之谓?’先生曰:‘自古及今,未有以不能御女讼者。经文简质,注者穿凿,实则指此事而言,无足疑也。《商书》比顽童一语,出梅赜伪古文,不足为据。《逸周书》称美男破老’。先生平生好男色,故其人举以相诘”。袁枚好男色,是千真万确的事,但论者大多没注意到,如《批本随园诗话》卷九有批语谓:“板桥时文新奇,画并不佳,诗却在子才之上。惟好男风,是其劣迹”。不知袁枚比郑板桥还要好男风。

8 王昶《湖海诗传、蒲褐山房诗话》:“子才……取英俊少年,著录为弟子,授以《才调》等集,挟之游东诸侯,更招士女之能诗者共十二人,绘为授诗图,燕钗蝉鬓,傍花随柳,问业于前。而子才白鬓红舄,流盼旁观,悠然自得”。袁枚携美(少年、少女)出游,乃当时一景,故为时人所侧目。

9 丘炜萲《五百石洞天挥麈》为袁枚辩护,云:“本朝陈检讨之紫云、冒公子之杨枝,先生皆无闻焉”。不知同性恋在当时亦非大恶,许多人都有此癖,袁枚尤其不免。

10 时人对袁枚之好色颇有批许,如钱泳《履园谈诗》:“(袁枚)著作如山,名满天下。而予‘好色’二字,不免少累其德”。可是就袁枚自己看,却是颇自得的。《牍外余言》卷一曾说:“见美色而不赞,食美味而不甘,所谓无是非之心,非人也”。《随园轶事》则载:“或问先生:‘色可好乎?’曰:‘可好。’或请其说,先生曰:‘惜玉,怜香而不动心者,圣也;惜玉怜香而心动者,人也。不知玉不知香者,禽兽也。人非圣人,安有见色而不动心者?其所知惜玉者、怜香者,人之异于兽也。世之讲理学者,动以好色为戒;则讲理学者,岂皆为圣人耶?伪饰而作欺人语,殆自媿于禽兽耳!世无柳下惠,谁是坐怀不乱?然柳下惠但曰‘不乱’也,非曰‘不好’也。男女相悦,大欲所存;天地生物之心,本来如是。卢杞家无妾媵,卒为小人;谢安挟妓东山,卒为君子。好色不关人品,何必故自讳言哉?’”

11 妻子不是好色的对象,袁枚说得很清楚:“至若穷秀才抱着家中黄

脸婆儿，自称好色；则又未知孟子慕少艾、慕妻子之两有分际者矣”。(《随园佚事引》)

12 王英志《袁枚及性灵派诗传》把袁枚、赵翼、张问陶列为三位代表人物，另有袁枚弟子孙原湘、何士颙及舒位为骨干，合成主力军，以刘霞裳等人为士卒。偏师加盟两军，一为袁氏家族诗人，一为随园女弟子，依其所考，达四十余人(2000年，吉林人民出版社)。这是把袁枚诗派扩大解释，拉人成派的办法。随园友人赵翼是否可并入谓为性灵诗派，便可商榷。随园女弟子，数目也有争议。《随园诗话》只说有二十余人。吴宏一先生则认为仅十三人。

13 袁枚逝世之年，82岁，作《后知己诗》，自福又襄至金纤纤，共11人。

14 方浚师所编《随园年谱》，仅载乾隆甲戌纳姬陶氏。戊寅，陆姬生男。壬辰，方姬卒，戊戌，钟姬生子。壬子，金姬卒而已。其实随园姬侍，远多于此。除《诗话》可供考据外，《随园佚事》选艳妙语条也说：“先生置妾，苛于选艳，四十岁时，姬侍已十余人，犹是到处寻春，思得佳丽”。数量之多，可以概见。但据《说元室述闻》云：“诸姬仅中人姿，且语言亦粗俗”。

15 《随园佚事》载：“先生六十初度，适在吴门，学康对山自寿，集名妓百人，唱《百年歌》。好事者从而附益之，虽不满其数，亦已得其强半焉。惟是庸脂俗粉，当意无多，加之平康习气太深，则亦如俗僧劣道之不足为伍耳”。

16 袁枚有另一段自我解释之语，谓：“吾目中所见，绝无当意者；心中悬一格以相待，而却未能得其人。目中无妓，非真无妓也；无吾心中所愿见之妓也。吾心中愿见之妓，非如施、嫱不可，殆久不生于天壤矣”(见《随园佚事》)。

17 吴宏一先生即以为“袁枚终生持性以论诗”(同注1所引书)。殊不知袁枚论诗主情不主性也。

18 袁枚为王次回争地位，先是乾隆二六年至三四年写的《再与沈大宗伯书》，不但以“《关雎》即艳诗也”为次回辩护，更说：“次回才藻艳绝，阮亭集中，时时窃之。先生最尊阮亭，不容都不考也”。晚年编《诗话》时，这个理由却不再说了。

19 才与情是一体的，故袁枚又说：“才者情之发，才盛则情深”(李元亭诗)，“无情不是才”(偶作五绝句)。

20 余怀生于万历末年，《板桥杂记》所载，即是万历到康熙年间名士与

名姬之来往事迹,包括康熙朝名士王渔洋等人。入琼逸客说:"此记当用冷金笺,画乌丝栏,写洛神赋小楷,装以云鸾缥带,贮之蛟龙筐中,熏以沈水迷迭,于风清月白红豆花开间看之可也",可见时人之推重。

21 簪花图故事,在风月传统中颇为著名,《吴门画舫录》记:"吴中绣谷园蒋氏,故有杨子鹤所绘张忆娘簪花图。国初诸者,题咏几遍。袁简斋诗所谓:'袖角裙边半姓名'是也。春瑶倩周君云岩仿其意,作后簪花图,江左能文之士咸为赋诗"。

22 个中生编《吴门画舫续录外编》曾记妓女高玉英喜读《红楼梦》,听说作者也熟此书,便来请教。作者自夸对此书精熟二十年,高便约他将来再来时一齐讨论。这类例子可以说明《红楼梦》与风月传统的关系,不容忽视。

23 明义《绿烟琐窗集》中有《题红楼梦》二十首诗,注云:"曹雪芹出所撰《红楼梦》一部,备记风月繁华之盛,盖其先人为江宁织府,其所谓大观园者,即今随园故址"。《随园诗话》卷二曾引明义二十首中一首,这个典故不应不知。他的行为,或许即因此受到暗示,潜意识或有意地去学贾宝玉。

24 西溪山人《吴门画舫录》载:"马如兰,少鉴赏于随园老人,名籍甚",又载"马姬少未有名,随园老人过吴门,名之曰如兰。老人诗所谓'如兰二字付卿卿'是也。濒行与姬约,返吴当作两月聚。至梁溪盛称姬于嵇公子集虚。……"袁枚事迹,被这些风月记事广为传述,此仅一例耳。捧花生《画舫余谈》另记嘉庆年间:"随园,依小仓山麓、台榭之胜,名闻中外。主人兰村以名父之子,……凡值花月之辰,必折简招吾辈联吟载酒,禊集园中。一时典斟诸姬,如秋影、小卿、艳雪、绮零、小燕、月上,均缘得伺酒船",亦可见随园在风月传统中的地位。袁枚虽逝,其地仍是后辈诗酒风流之胜地。该书第一条即说:"秦淮佳丽,代兴有人,而鲁殿灵光,巍然独峙者,唯秋影校书。校书向见赏于随园太史。乙亥三月二日,为太史百岁冥辰",秋影邀了许多名士和妓女同来,"悬像轩中,焚香祭拜,各纪一诗,尽欢而散。……太史之流风未沫",讲这个意思更清楚。

25 明施绍华《瑶台片甲种补录》曾提出"佞花"之说。谓其作本名歌花,后来想想觉得佞花较为贴切。时人如陈眉公等,则称赞他佞花至此,"万种情痴,烟花主盟,岂容多让"。他又每年邀友人、携歌妓去

祝花祭花。佞花意识,内涵与我此处所谓怜花意识其实一样。

26 王英志《袁枚及性灵派诗传》说性灵派中少数男诗人,基于“性为不淫能好色”的人生态度,写了很多艳诗,是嫖客情、婚外情,或对美女的艳羡,“但公正地说,这类诗并不很多”(62页)。说得一点也不公正。这类诗不仅多,也很重要。

27 钱谦益《列朝诗集·闺集》已收香奁百余人,中多吴越女子,故钱氏曰:“诸伯姑姐,后先娣姒,靡不屏刀尺而事篇章,弃组红而工子墨,松陵之上,汾湖之滨,闺房之秀代兴”。女作家那么多,当然须要许多人去教她们。教者有男有女,故男老师女学生乃一常态。可是袁枚收女弟子却最惹争议,这其中并毫无原因。

28 许多论者,一味赞美袁枚有进步的女性观(如丁放,《金元明清诗词理论史》,2000年,安徽大学出版社,234页),甚为可笑。

29 本文所引《随园诗话》采用1978年长安出版社。此乃袁枚晚年定论,故以本书为主,有需要才以袁枚其他论著来补充。

英雄与美人：晚明晚清文化景观再探

一、崇拜英雄的社会

"中研院文哲所"办的"转变中的文学世界"系列研讨，要求我从文学想像与历史现实来再探晚明与晚清之文化景观，而且还希望涉及性别议题。但要做这种工作，兹事体大，实难措手，令我头疼不已。幸而晚明与晚清，论者虽多，没谈过的东西其实还不少，随意检选起一个线头，也许就可以串起一大串相关的事物。因此也不妨随意说说，让我由当时人论侠客处谈起好了。

古代说侠客，多为贬辞，中唐以降，始渐称扬侠义，然犹褒贬参半，明末却是个较为推崇侠客的时代。万历十七年刻《水浒传》天都外臣汪道昆序，说宋江等人"啸聚山林，凭

凌郡邑。虽掠金帛，而不掳子女；唯剪婪墨，而不戕善良。有侠客之风，无暴客之恶，是亦有足嘉者”。推崇水浒诸人固多溢美，其观念中认为侠士与暴客不同，却是十分明显的。

余象斗也持同样的观点，谓宋江等人“盖强者锄之、弱者扶之、富者削之、贫者周之、冤屈者起而申之、囚困者斧而出之，原其心，虽未必为仁者博施济众，按其行事之迹，可谓桓文仗义，并轨君子”（万历廿二年《水浒志传评林》卷首）。

在此稍早，已有沈璟撰《义侠记》传奇，叙武松事。吕天成《序》不惟推扬武松，且说：“彼世之簪佩章缝、柔肠弱骨，见义而不能展其侠，慕侠而未必出于义，愧武松多矣”。容与堂刻本《忠义水浒传》李卓吾的评，也引陈眉公“天上无雷霆，则人间无侠客”为鲁智深张目，说：“郑屠以虚钱实契而强占金翠莲为妾，此是势豪长技。若无提辖老拳，几咎天网之疏”（第三回）。又说：“郓哥堪与唐牛儿合做一小侠传”（廿五回）。

《水浒传》的诠释与评价，在晚明是个复杂的问题或现象，因此以上这类说法并不足以概括当时人对《水浒》的整体看法。但藉由这一部分评述《水浒》之言论，却不难让吾人发现：在晚明，侠的形象已大抵正面化、高大正义化了。余象斗说侠客可以“并轨于君子”、汪道昆说侠与暴客强盗不同、沈璟将侠与正义结合起来，李卓吾强调侠士可以平衡或矫正人间的不正义状态，他们都显示了这是一个鼓吹侠义、重塑侠客形象的新时代。

在这个时代中，侠客崇拜的内涵之一，即是英雄崇拜。

最明显的证例，就是熊飞把《水浒》与《三国》合刊的《英雄谱》了。英雄是嵚崎磊落，有血性、有肝胆的，遇喜成狂，遇悲成壮，胸怀荡旷，毛翮思奋，热血热肠、慷慨淋漓。其平正者，固然如关云长忠义传千古，与日月而争光。纵使为夜叉如李逵，“发愤于一剑、登人肉于刀俎”，也仍然与志士贞夫、烈女壮妇一般，其“逞奇于天地之间”的英雄性质，“寒烟凉月，凄风苦雨之下，焉必无英雄豪杰之士相与慷慨悲歌，以共吐其牢骚不平之气耶？”（杨明琅·英雄谱序）。

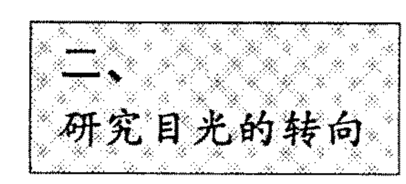
三国人物与水浒人物，就是在这种态度中被并视为一类。不问其

为忠荩抑或强梁，他们都彰显为一种英雄人格的典型。而英雄，据他们的分析，是“英雄自有本色，何种何苗？何人能禁、何人能开？贞元会合，久属腐谈；星煞降生，尤为俗诨”，“血歃专诸豫让，骨镂聂政荆轲，同声同气沛江河”，“世上羞小节者，决非英雄”，“子胥有言，日暮途穷，吾故倒行而逆施耳。英雄岂乐反噬哉？仇怨迫之也”，“胜场世所必争，英雄不多让人”等等。这类水浒人物图赞的英雄人格观，又可见诸当时流行的水浒叶子。

水浒叶子酒牌，在当时到底有多么流行，固然不易说明。但陈洪绶所画的水浒叶子，在明末清初最少就有四种刻本，故想必流传颇广。酒牌又是民间习用之物，也足以征见社会上对于这类人物的态度。陈老莲对水浒人物的评语亦不可能与社会公众态度相差太多。而其整体态度则是嗟赏的，说宋江“刀笔小吏，尔乃好义”、解珍“赴义而毙，提携厥弟”、董平“一笑倾城，风流万户”等等，固然是嗟赏，说对史进“众人皆欲杀，我意独怜才”，或说鲁智深“老僧好杀，昼夜一百八”，也都是嗟赏的。

他们所欣赏咨嗟的这类英雄人物，生命多奇诡不恒，用儒家的话来讲，就是“皆不得乎中行”，有狂者气象。故纵肆无端，叱咤呜咽，行为也往往显得偏激，人格近乎佚宕。或鸡鸣狗盗，小节颇不谨饬。或倒行逆施，动辄杀人放火。但欣赏他们的人不从社会道德上着眼，只从其血性迸激的这一面欣赏他们的真。五湖老人《忠义水浒全传序》说得好：“夫天地间真人不易得，有真人而后一时有真面目。虽然，其人不必尽皆文周孔孟也，即好勇斗狠之辈，皆含真气”。

据此，他认为水浒人物“较今日之伪道学、假名士、虚节侠，妆丑抹净，不羞暮夜泣而甘东郭餍者，万万迥别”，故“余于《水浒》一编而深赏其血性”。



二、研究目光的转向

晚明时期有一股崇尚“真”的思潮，例如公安派讲真、真趣、真情、

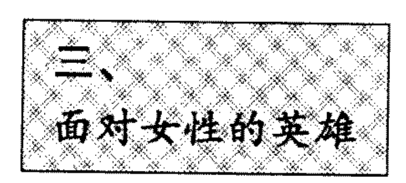
真人，是众所周知的事。阳明后学，如泰州学派，据称多狂者气象，其人多赤手搏龙蛇者，也是大家都熟知的事。因此，敏感的读者可能要猜到我底下或许会将把它们关联起来说。

但是，不是的。我想谈的不是这些。我摘举这些事例出来，只是想提醒大家：

一、侠义传统到晚明发生了变化，原先视如盗匪暴客的侠，在社会英雄人格的崇拜心态中，转化成为英雄。这些英雄，可能是正义的化身，可以矫治人间之不平。但他纵使不正义也没有关系，一样可因其血性、因其真而获得社会的认同。这是一种非常特殊的时代氛围与社会心态，对侠客形象之再塑，也有决定性的影响。影响着此后几百年中国人对侠的认识与态度，直到现在。

二、这种英雄人格的企慕、侠客崇拜的态度，是过去论晚明思潮与文学者较少注目的课题。以往我们较常见的思路，是从“性理”与“情欲”的对比来展开论述，描述晚明如何挣脱理学及复古论的双重枷锁，从对情的尊扬与对欲的正视，达到文学及人性的双重解放。这样讲，对不对，姑不具论（大家都知道，我是反对的）[4]。但如此谈晚明，必然较多关注到其中“儿女”的部分，而罕能注意另一个“英雄”的层面。冯梦龙之情史、汤显祖之情教，以及“对爱情的向往与追求，成为晚明的风尚；有情人、情痴、情种等成为最时髦之用语；对女性的歌颂和品鉴著为专书”（见陈万益《冯梦龙情教说试论》的描述）之类，吸引了大部分研究者的目光，把晚明形容成一个温柔乡。此一乡中风云气少、儿女情长，甚且由情而欲，为一人欲横流之世界。其实此乃一偏之见，对情的讨论也不通透。

三、关于晚明人的英雄侠客崇拜，可论之处甚多，由此人格态度而发展成的女性观，就很值得注意。



三、面对女性的英雄

英雄气魄，是男性化的特质。在英雄的世界中，自然看不起娘娘

腔，也不需要柔孌婉约的莺声燕语。因此，英雄谱，如《三国演义》、《水浒传》中都是没有花前月下谈情说爱之场面的。女性角色极少，即或存在，亦为陪衬或牵针过线的性质，例如藉貂蝉以写吕布如何与董卓反目，藉解救弱女子以写鲁智深如何仗义之类。女子属于不存在、不重要、卑下而待拯救之地位。这是英雄人格取向中对女性的第一种态度。

对于男女情感的轻忽，则是第二种明显的态度。英雄，强调的是血性而非情感。英雄固非无情，但其情是指向大的社会、存处于大空间中的。其身手与襟抱，欲发用抒泄于天下，故不愿槁首老死于牖下，更不能系恋执缚于一妇人之手。倘若为了私人感情而误了"大事"，则尤其不可饶恕，李卓吾评《水浒》，谓："最可恨者董平那厮，只因一个女子，便来卖国负人。国家如有是人，真当寝皮食肉"，又赞美燕青不为美色所动，能办成招安之事："燕青不承应李师师，是大圣人。风流少年，定以为滞货"。事实上，英雄与风流少年之不同，正在此处。

同理，对于林教头刺配沧州道，李卓吾评亦惜其"儿女情深，英雄气短"；对于朱同义释宋公明，则力赞其"美髯公义重如山，百计为公明商量躲避之策，实是情至"。足见英雄之情重在朋友而轻于儿女[5]。这样的情况，在现实上也是不难见到的，例如以写艳体诗著称的王次回，尚有"丈夫意气矜然诺，不惜如花换千莫。自是荆卿侠气深，非关石尉欢情薄"（《栎园姨翁席上预听名歌，并观二剑》）之说，足征此亦为现实上存在的状况。

对于男女之情表现淡漠，乃是轻视男女之情的价值与意义。英雄的这种观点若再强些，则不难发展出第三种态度；将男女之情的价值负面化，女人不但不是可爱的或平等的交往对象，更有可能是可怕的。故与女人交往千万要小心，男女之情，很可能使英雄陷入危险。

《水浒传》描写潘巧云、潘金莲、阎婆惜等"淫妇"的情节，遂因此而特受重视。李卓吾评："国有贼臣，家有贼妻，都贻祸不浅。……真有意为天下者，先从妻子处整顿一番何如？"好像只有贼妻才是可怕的。但一来对贼妻的惧恨是普遍的（如熊飞《英雄谱图赞》云："懿厥哲妇，为鸱为枭。……春秋时，鲁文公已为文姜所弑。孟子称乱臣贼子而不

及贼妻何?”),二来贼妻到处都是,所以男人不能不有所提防。李卓吾评云:“《水浒》描画淫妇人处,非导欲已也,亦可为大丈夫背后之眼,郑卫之诗俱然”,即是此意。金圣叹说《水浒》“借题描写妇人黑心,无幽不烛,无丑不备,暮年荡子读之咋舌,少年荡子读之收心,真是一篇绝妙针砭荡子文字”,也同样指出了它刻画出贼妇心肠与伎俩之贡献,足以做为英雄之教材,莫教英雄大丈夫着了小女子的毒手。三则妻子不论其本身贼不贼,都可能让英雄遭难,林冲就是个例子。熊飞《英雄谱图赞》叹惜林冲:“太史公曰:卫世子以妇见诛,抑且兄弟争死,何其悲也。豹子头异姓同祸。其妻义不受辱,则义烈矣”。林冲之妻是个好女人,但林冲以妇被祸,适足以证明:对英雄而言,女人正是祸水。故同书另有一评语谓:“陷井设于广厦,英雄何处迷藏?红颜值得底事?白虎几杀忠良”[6]。

贼妻、淫妇、祸水之外,女性更可能具有妖魅性质。所以这个时期忽然出现了一种“女仙小说”。

所谓女仙,实为妖人。冯梦龙《新平妖传》讲狐狸化成胡媚儿,与其母圣姑姑作乱之事。康熙四十年左右的吕熊《女仙外史》则写唐赛儿。另有作于雍正时期的《归莲梦》,描述女子白莲岸创立白莲教,以符箓神水起事,天意本“要她救世安民。不想她思恋一书生,情欲日深,道行日减”,上天觉得她“多情好色”,所以让她灭亡了。

这些女性,已不再是六朝唐宋时期那种女仙真,而都具有法术或妖异性质,故能魅惑世人,造作反乱[7]。此种女性形象及其小说出现于此时,是与英雄人格中对女性之敌视有关的。

除此之外,英雄们还可能有第四种面对女性的态度,那就是希望女人也成为与他们一样的人。不要娘娘腔,只爱娘子军。美女佳人应转而成为英雄豪杰。

《水浒》人物中的母夜叉孙二娘、一丈青扈三娘,乃因此而深受英雄之喜爱。陈洪绶水浒叶子赞母夜叉能“杀人为市”、称扬一丈青“桃花马上石榴裙,锦伞英雄娘子军”,最能体现出这种心情。熊飞赞则说:“母夜叉肝人之肉,登之刀俎,居为奇货。穷凶极恶,即粘没喝见之,亦应吐舌。中国所望吐气者,赖有此哉”,居然把做人肉包子的母

夜叉看成是足以为民族争光、与胡虏斗狠的民族英雄。无怪乎李卓吾评要说:"孙二娘、武二郎却是一对敌手。觉得张青还不相配"。如此配对,与五湖老人在"好勇斗狠之辈,皆含真气"以下,径以"天下有心汉、娘子军"当其人,意义其实是一样的。王次回《寿曾太夫人》诗说:"彤管定应题女侠,青莲早已悟禅真,穷乡野老传歌颂,通国闺娃识典型",则充分说明了男性期望女性认同这种新典型的心态。

四、女性的英雄形象

孙二娘或扈三娘并不仅存在水浒世界中。研究过性别问题的人都知道:男性将其性别意识投射在对女性的期待中,是一种极常见的现象,因此,他们一面在《水浒》这类书中找到了他们对女性角色期待的认同对象,一方面也要自行创造新的、符合其理想的女性。这,就是女侠出现于这个时代历史舞台的逻辑了。

古无女侠,唐人传奇所载红线、聂隐娘、贾人妻之类,在唐宋文献中仅以"异人"视之,既未明标女侠一类,也无相关专著。有之,则自晚明始。

林保淳曾举万历四十年的周诗雅《增订剑侠传》、四十一年的徐广《二侠传》,及其前后如邹之麟《女侠传》、冯梦龙《情史·情侠》、秦淮寓客《绿窗女史·节侠》等等为说,认为侠女之称呼、著作、以及一种不同于剑侠幻化妖异的女侠类型,均起于万历中晚期。其说甚是[8]。而事实上徐广《二侠传·凡例》早就说过:"古闻有男侠,而未闻以女侠",女侠确实是晚明的新生事物。

与女侠同样诞生于晚明的,还有一批饶勇善战的女将。如嘉靖间熊大木的《北宋志传》,与万历间的《杨家将演义》,描写杨门女将、穆桂英等,大破幽州、十二寡妇西征,女将们比男人更英武无敌,活脱呼应着《水浒传》中对一丈青扈三娘的那阕赞词:"霜刀把雄兵乱砍,玉纤将猛将生拿"。她们是性别属雌的英雄,而非假扮男性的花木兰。

此即社会英雄人格追求中对女性形象的新塑造。参与这样工作

的人很多，例如《石点头》第十二回《侯官县烈女歼仇》，讲“红颜侠女断头时”；《型世言》第七回《胡总制巧用华棣卿，王翠翘死报徐明山》，称王翠翘为义侠女子；《金云翘》中亦予以渲染；《西湖二集》中则有卷十九的《侠女散财殉节》；《二刻拍案惊奇》卷十二《硬勘案大儒争闲气，甘受刑侠女著芳名》，又盛赞严蕊：“君不见贯高当日白赵王，身无完肤犹自强。今日蛾眉亦能尔，千载同闻侠骨香”。凡此等等，无不可见其用心。

其中最有意思的，应是《拍案惊奇》卷四《程元玉店肆代偿钱，十一娘云冈纵谈侠》。

本篇先说“有好事者类集它（剑侠之事迹）做《剑侠传》，又有专把女子类成一书做《侠女传》的”，所指与邹之麟《女侠传》未必为同一本书，但接着即把红线以下，这些女性剑侠的故事一一叙述一番，性质亦同于一部侠女传。但讲古的目的，却是要了为侠重新定义。古之女剑侠多混于盗贼，故它要区别正邪，指出正路：“这两个女子便都有些盗贼意思，不比前边这几个报仇雪耻、救难解危，乃是修仙正路”，所以后面才举韦十一娘之故事为说。

这样的叙述，事实上乃是侠义精神的改造，将侠由报私仇、斗勇力的层次，转为成为公义的使者，所谓：“双丸虽有术，一剑本无私”。侠不但不能是盗贼，“就是报仇，也论曲直”“仇有几等，皆非私仇”。而此种刑杀守令、将帅、宰相、考官的事，似乎原本属于男性的工作，却已因此而转移到女侠身上来了。同时，女侠之女性特质也被封闭了，韦十一娘的师傅是位道姑，告诫她“切勿饮酒及淫色”。女侠不能动情、不能与男人性交，这与《归莲梦》说白莲岸因思恋一男子“多情好色”而败，是同一个意义。女侠实质上是无女性性征，也无女性情欲的。

不但如此，韦一娘初从师习艺时，某夜“有一男子逾墙而入，貌绝美”拥她求欢。她取剑与之斗，不胜，那人以剑逼她就范，韦一娘死也不肯。那人才收剑称许她。“仔细一看，不是男子，原来就是赵道姑，作此试我的”。这段插曲，是本篇最形象化的一段。赵道姑不但封闭了女性的情欲，其性别意识上，其实也正是个男人。

五、相互宰制与解放

男人把他们对英雄人格的向往、对侠客的崇拜，投射到女性身上，期待女人也成为英雄侠士。女人当然也不乏将男人对她们的角色期待挪来做为自己之性别意识的。

善于伺(男)人颜色的妓女们，对此最为敏锐，所以我们在晚明便忽然会看见一大批崇尚侠风的名妓。如马湘兰"性喜轻侠"、薛素素"以女侠自命"(均见《列朝诗集》)、"李贞丽，李香君之假母，有豪侠气"、李香君"侠而慧"、"李大娘……得侠妓声于莫愁桃叶间"、寇湄"归为女侠，筑园亭，结宾客，日与文人骚客相往还"(均见《板桥杂记》)等等。

当然，说崇尚侠风者以善伺男人颜色之妓女为最敏锐，语稍轻薄。但不可否认，崇尚侠气与英雄风姿的时代，确实提供了女性另一种不同于以往的形象，供其选择。以前，男人似乎只要女人文秀丽治、柔媚婉娈就好了，若再加上一点贞节娴淑之品德，大抵即可登录于史传。现在，却喜欢女人有侠气、像英雄。这种对女性的人格要求，会让女性得到新的启发、新的鼓舞。从女性主义的角度看，或许这样并不能称为女性的自主，因为女人仍是以男人对她的性别角色期待内化为自己的意识。但我们也不能不注意：在这种新的期待中，女性内在阴柔之外的质素，事实上却是得到了释放。女人也可以阳刚、也可以恢阔、也可以侠烈、也可以好勇斗狠，甚至杀人放火，或参与国政大事[9]。

男性对女性意识的宰制，遂因此而促成了解放。女性单一的面目与姿式，乃丰富了起来。此明末清初之所以多奇女子也。

沈曾植《跋投笔集》云："明季固多奇女子。沈云英毕著，武烈久著闻于世，黔有丁国祥、皖有黄夫人、浙海有阮姑娘。其事其人，皆卓荦可传。而黄、阮皆与柳如是通声气。蒙叟通海，盖若柳主之者。异哉！黄夫人，见《广阳杂记》，余别有考。阮姑娘，见《劫灰录》，云甲午正月，

张名振兵至京口,参将阮姑娘殁于阵”。案:阮姑娘事,又见钱牧斋《后秋兴》之三,伤其“娘子绣旗营垒倒”。彼为参将,与沈云英担任游击相同,均非掩饰性别、代爷出征之花木兰,而是不折不扣的娘子军。是杨门女将的现实版,为文学想像与社会现实提供了一个足资印诠的例证。

沈氏自称对黄夫人事迹别有考证,惜今已不传,唯牧斋有《六安黄夫人邓氏诗》咏其事,赞美娘子军:“铙歌鼓吹竞芳辰,娘子军前喜气新,绣幰昔闻梁刺史、锦车今见汉夫人,须眉男子元无几,巾帼英雄自有真。还待麻姑擗麟脯,共临东海看扬尘”。事又见王葆心《蕲黄四十八寨纪事》附二《皖砦篇》。

牧斋对黄夫人阮姑娘等奇女子如此欣赏,与他自己即拥有一位侠女河东君想必有密切的关系。他称黄夫人为英雄,亦以此称许柳如是。《书夏五集后,示河东君》云:“帽檐欹侧漉囊新,乞食吹箫笑此身,南国今年仍甲子,西台昔日亦庚寅。闻鸡伴侣知谁是,画虎英雄恐未真。诗卷丛残芒角在,绿窗剪烛与君论”。南宋亡时,谢皋羽曾于庚寅岁至西台恸哭,牧斋既以之自比,当然有故国之思,甚或如陈寅恪所推论的恢复之谋。在谋画时,柳如是虽未必如陈寅恪所说,即“为暗中之主持人”,但必然是牧斋闻鸡起舞之伴侣。牧斋批评当时天下英雄均如画虎、未必为真英雄时,其心目中之英雄,自然就是这首诗所要示知的河东君了。

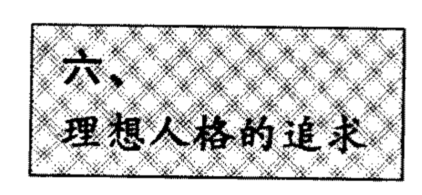
牧斋所来往者,本多豪侠,如陈寅恪《柳如是别传》即指出牧斋与严武伯交好,而武伯“身横跌荡”“眉宇轩轩,如燕赵间侠客壮士”。其实当时江湖上豪侠之士何止此一二人?晚明乃侠气纵横之时代,游侠者不可胜数。牧斋所欣赏的黄宗羲,曾说:“司马迁传游侠……十年以前,余亦尝从事于此”(《文定·前集·卷八·陆周明墓志铭》)。其弟黄泽望“临觞高谈,割臂痛哭”,其友人张元祐“未尝忘世,学双剑,学长枪,皆精其技”(《卷七,张元祐先生墓志铭》)、魏子一“逆知天下大乱,访剑客奇才,而与之习射角艺,不尽其能不止”(《翰林院庶吉士子一魏先生墓志铭》),另有陆文虎,是游侠郭元振之类人物;王征南,是内家拳宗师。他又推崇“何心隐之游侠”(《文定·前集·卷十》)。此外,《板桥

杂记》也说:"方密之、孙克咸并能屏风上行",擅长轻功,曾假扮盗匪去恐吓其友人姜某。王次回《赠栎园》也有"奇文若冠人传诵,侠窟骚台争引重"之句。此皆万历崇祯间风气所染,遂成此一段异样景光也。过去论晚明史事者,但知才子佳人、偎红倚翠,于此实多懵然。故对于女子之英烈刚侠,恐怕也就较难予发现了。

这种女性的刚烈气质,在诗的表现上也是有所反映的。如明末任侠为黄冠的傅青主《古意》云:"乾坤即有郎,不可郎无妾,请郎腰下剑,看女妾上血""郎有万里行,不得随郎去,郎若封侯归,一盏酹依墓"。诗用六朝乐府体。而自六朝以来,这类诗都是桃根桃叶、怜欢爱侬、回身就郎抱的,从来没有这么刚烈的态度。

这或许是男人对女人的期许,也或许正是当时女性的表现让男人有此感受,故形诸诗歌。牧斋与傅青主本人多侠行,此类诗也许不足为证,但本人并不任侠的吴梅村,事实上也有这样歌颂侠女之诗,如《秦淮老伎行》即是。此诗以"羊侃侍儿能走马,李波小妹解弯弓"来说明历史上女人不尽为弱者,接着讲良乡伎女冬儿,如何在甲申国变之后,都督刘泽清想派人去北方打探消息,而"贼骑充斥,麾下将,无一人肯行"的情况下,毅然化妆北上,"持匕首,间关数千里,穿贼垒而还"(陈维崧《妇人集》)。此类女子,非侠而何?男人如何能不歌颂之?

而最有趣的,是晚明的英雄向往,本有一部分是来自国势积弱之后的渴求,如饥者欲食、渴者欲饮,钟惺《水浒传序》云:"噫!世无李逵吴用,今哈赤猖獗辽东,每诵秋风思猛士,为之狂呼叫绝。安得张韩岳刘五六辈扫清辽蜀妖氛、剪灭此而后朝食也?"非常能显示这种心情。料想那些编书讲述杨门女将如何杀敌破辽的人,也有此种心情。"辽"非契丹,实寓指辽东之事。寄望女将去破敌,则与熊飞赞扬母夜叉,说:"宋家一朝壮气,尽淹没于诚正心意之事,士大夫谈兵色变,屈膝虏廷,况于巾帼妇人乎?母夜叉……穷凶极恶,即粘没喝见之,亦应吐舌,中国所望吐气者,赖有此哉",心情适相符契。但借助女英雄来抗敌吐气,毕竟仍只是纸上之空想。孰料数十年后,时局之变,居然真出现了一批女将女英雄们,在胡虏猖獗的时代中特显其英武侠烈,这真不能不令人感叹历史之奇了。



六、理想人格的追求

明末清初的这一种文化景观,在清多有延续。如女将故事,乾隆间的《说唐后传》《征西说唐三传》、嘉庆间的《五虎平南前传》《五虎平南后传》中有更多的发挥。此类女将甚且阵前招亲,自主择婿。侠义小说中也新开儿女英雄一类,合风月烟粉于侠义,合才子佳人于英雄,如《侠义风月传》、《儿女英雄传》、《侠义佳人》、《绣球缘》、《义勇四侠闺英传》、《大明奇侠云钟雁传》、《续儿女英雄传》、《争春园》、《后唐奇书莲子瓶传》之类。代表了人们对阴阳调合雌雄同体理想人格的向往,谓:“有了英雄至性,才成就得儿女心肠;有了儿女真情,才做得出英雄事业”(《儿女英雄传》缘起首回)。而且此种理想人格并不是由男子来表现,而是体现于女儿身上的。天地灵气不钟于安公子,而钟于十三妹。以致十三妹极其美丽,且“这人天生的英雄气壮、儿女情深,是个脂粉队里的豪杰,侠烈场中的领袖”(第五回)。

此类雌雄同体之理想人格,似乎与明末英雄要求女侠禁欲无情不同。但事实上,在男人期待女人也应同时具有英雄人格之特质时,具有英雄气的俏佳人,不就是雌雄同体的了吗?冷月昏灯十三妹,英气勃勃脂粉兵,这就是明季之流风余韵呀!

其实雌雄同体之典型,也不必待水冰心十三妹而后然,晚明那些侠妓即已具此风范了。风气所被,清代娼门中竟亦颇见侠踪。读者可能会记得,《花月痕》中的妓女是会舞剑的。在现实社会中,侠妓固然未尝绝迹,如个中生《吴门画舫续录》载:“王兰珍……词气倜傥,有豪侠好义之风”、珠泉居士《续板桥杂记》云:“张玉秀……以此侠妓之名振一时”,均为此类人士。其中又实有拳勇者,如《续板桥杂记》即曾说:“徐二……姬幼工技击,不轻示人。余曾乘其薄醉,强一试之,矫若猿飞,疾同鸟落,腾跃半炊许,观者咸目眩神惊,姬一笑敛身,依然寻常旎旖也”,李斗《扬州画舫录》卷九另记了几则,录于下:

△徐二官,字砚云,江阴人,身小纤足,肌理白腻,善吹箫谐

谑，每一吐语，四座哗笑。住合欣园，拳勇绝伦。与官家子某至密。一日雨中，官家子招之，雨如注，舆不能行。因着男子服，跃马越敌台下，倒城坡而进。时人遂以飞仙称之。

△曹三娘，金陵人，体丰肥，有肉金刚之称。闲居喜北人所弄石锁戏。有某公子者，扬州武生，自负拳捷。一日与三娘对面坐榻上，戏三娘曰："我欲打尔"，三娘曰："是好汉即来"。公子以手扑其乳，三娘一发手，公子跌于地。自是以能扑跌名。

△徐五庸以拳勇称，不受睚眦，凡里闬不平之事，五庸力争之，于是市井诸无赖惮其力，称之都老大。……徐晚年蓄一婢，名珠娘。吴门人，腰细善舞。教之拳。及五庸死，珠娘名噪一时。遇者咸谓青楼之侠。其乡人钱梅庵为之绘《珠娘拳式图》，江宁金虞廷、杜九烟、隋敬堂皆有诗，吾乡黄秋平为之跋。

这些不都像十三妹吗？另据屠绅《六合内外琐言》卷下载："浙东滨海多盗。……廉有年小妇练娘，一旦褰头出，求入角抵人党。其籍北方者，皆不纳。唯南部之雄，称俞氏者，考其能而进退之。练娘能以足承梯及巨缸，又能走长绳如平地。俞氏女弟幺妹爱慕殊切，相结纳焉。练娘喜幺妹能使双股剑，年十七而姿容绝佳"云云。练娘是捕头之妻，凭其技艺打入盗匪圈子里，终能侦破巨案。这类女子，与盗匪之妹一样，均武勇可观，不让十三妹。

凡此等等，再举下去，材料有的是。但仅此已可证明儿女与英雄合为一体且表现在女子身上，固然是一种理想，现实社会中却也不乏与相印合之实事。而当时之所以能出现这种事例，则是由于明末人对英雄人格之向往及将之投射于女子身上使然。清代中叶之社会状况虽与明末清初颇不相同，可是这种人格向往以及它对人行为之模塑力量并没有消失，仍在文学作品和具体生活中起着作用。

不过，无论这些作用有多大，清中叶与清末叶仍旧是不能比拟的。晚清与晚明，在侠客崇拜方面，有惊人的相似性，志士拔剑砍地，慷慨悲歌，震耀其侠气侠行，重新激扬水浒人物式的英雄肝胆，讲暗

杀,行报仇,血性迸发,不嫌于倒行逆施,都与晚明甚为接近[10]。女性在这个时候,也是以英雄自期、以豪侠自居的,秋瑾以"鉴湖女侠"自号,最能说明这一点。南社诗人方荣杲又有诗云:"那知侠义出平康,羞煞邯郸击剑郎","佳人自古说多情,况复萧心剑气横"(《题红薇感旧集》),多情柔美的佳人,被向往侠士的男子视为兼具柔情与剑气侠气的表征,其心境与晚明殆亦无异[11]。

若要说它们之间有什么差别,那就是:明末清初所开启的这个传统,是以刚柔互济、雌雄同体、英雄儿女合为一体之理想人格赋予女子的。清末民初固然也依循着这个形态,如方荣杲诗所说的那样,但另有一个新的处理方式出现,亦即由男人自己来担当这个角色,认为具有侠骨的男人同时也是多情的。不但有忧国忧民的爱世之情,也有伤春悲秋的忧生之念,更有怜香惜玉的丰富男女感情,所以侠骨与柔情合为一体,而征现于男子身上。正如蔡寅称赞黄喃喃的,英雄们是"斗大黄金成底事?英雄侠骨美人心",具有英雄肝胆、美人心肠。

这样的英雄们,造就了清朝末年的中兴、维新与革命,也成就了无数歌诗、传奇、小说,其人格取向,与其社会事功及文学表现息息相关。好学深思、善于考古烛幽之士,宜于此赓所求索焉。

注释:

1 这个问题,俱详我《大侠》一书及《廿四史侠客资料汇编》的序文。

2 另可见方汝浩《通俗奇侠禅真逸史》、凌濛初《二刻拍案惊奇》三九卷《神偷寄兴一枝梅,侠盗惯行三昧戏》之类。

3 侠客崇拜常以英雄崇拜为其部分内涵,但它并不尽同于英雄崇拜。在晚明,英雄崇拜可以让人不管英雄是否为盗匪,只要他能显英雄气魄,就可博得称许。对侠客则不然,除了应具有英雄肝胆之外,尚须符合正义的原则,才能获得推崇。

4 俱详我《晚明思潮》一书,此处也不必多谈。

5 周铨"英雄气短说"颇能代表这种英雄应"大其情"的态度,他说:"或者曰:儿女情深,英雄气短,以言乎情,不可恃也。情溺则气损,气损则英雄之分亦亏。故夫人溺情不返,有至大杀而无余。甚矣,情之不可恃有如是也!周子曰:非也。夫天下无大存者,必不能大割;

有大忘者，其始必有大不忍。故天下一情所聚也。情之所在，一往辄深：移以事君，事君忠；以交友，交友信；以处事，处事深。故《国风》许人好色，《易》称归妹见天地之心。凡所谓情，正非一节之称也，通于人道之大，发端儿女之间。古未有不深于情，能大其英雄之气者。以项王暗哑叱咤，为汉军所窘，则夜起帐中，慷慨为诗，与美人倚歌而和，泣数行下。汉高雄才谩骂，呼大将如小儿，及威加海内，病卧床席，召戚夫人与泣曰：'若为我楚舞，吾为若楚歌。'歌数阕，一恸欲绝。嗟夫！此其气力绝人，皆有拔山跨海之概，乃亦不能不失声儿女子之一蹙！他若如姬于魏信陵、夷光于范少伯、卓文君于司马相如，数君子者皆飘飘有凌云之致。乃一笑功成，五湖风月；与后之自著犊鼻，与佣保杂作，涤器于市，前后相映。呜呼！情之移人，一至是哉！余故谓惟儿女情深，乃不为英雄气短。尝观古来能读书善文章者，其始皆有不屑之事，后乃有不测之功。触白刃、死患难，一旦乘时大作，义不返顾，是岂所置之殊乎？竭情以往，亦举此以措云尔。余故曰：天下有大割者，必有所大存，盖不系于一节而言也。乃后世有拥阿娇，思贮金屋，曰'吾情也。'噫！乌足语此？"

6 吴梅村《圆圆曲》讲："妻子岂应关大计，英雄无奈是多情"，即是这类批判。上句犹如："红颜值得底事"，下句则感慨英雄通不过美人关终归是会失败贻祸的。这种评价与晚清有些不同，晚清很有些人主张英雄即该要多情。详后文。

7 六朝唐宋之女仙常与凡人谈恋爱，此处则不然。

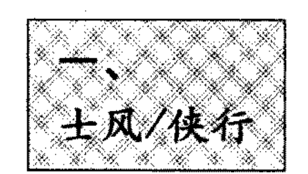
8 见林保淳《中国古典小说中的女侠形象》，《中研院文哲所集刊》，第11期。

9 李渔《笠翁偶集》是最有趣的例证。一方面在《习技第四》中批评当时女子"尽有专攻男技，不屑女红，鄙织纫为贱役，视针丝如寇仇"。他认为如此是不对的。但他这种记载却刚好泄露了一个时代的风尚。其次，赵吉士《寄园寄所寄》的《焚尘寄》所记"闺中异人」凡四十则，全都是女子而具有英雄豪烈气息的，而且他说："女主乎内。以声不越阃为贤，岂尚异哉？独自娲石补天以来，异者多矣。吾摘其近，以愧须眉"，可见也是有意提倡此种女英雄的。故其中除了娘子军、女将、女侠之外，还记"闺诗多有带英气者"，某某"亦有英雄气色"。非常值得参考。

10 详见本书《侠骨与柔情：论近代知识分子的生命形态》一文，以及注1所引《大侠》第二章。

11 晚清虫天子编《香艳丛书》五集中收了《女盗侠传》、《女侠翠云娘传》、《女侠荆儿记》可参看。

侠骨与柔情：近代知识分子的生命形态



一、士风/侠行

谭嗣同十八岁时，曾自题小像，填《望海潮》词，云："拔剑欲高歌，有几根侠骨，禁得揉搓？"谭氏好任侠，对自己也有侠骨峥嵘的期许。这种期许，并不是谭嗣同个人特殊生命情调使然，而更应视为一种剧烈变迁社会中，知识分子常见的性格[1]。

例如汉代末期，社会与文化都面临着剧烈的变动，士风便往往表现为侠行，《廿二史札记》卷五就指出：

> 自战国豫让、聂政、荆轲、侯嬴之徒，以意气相尚，一意孤行，能为人所不敢为，世竞慕之。其后贯高、田叔、朱家、郭解辈，徇

人刻己，然诺不欺，以立名节。驯至东汉，其风益盛。……其大概有数端：是时郡吏之于太守，本有君臣名公，为掾吏者，往往周旋于死生患难之间；……又有以爵为高者；……又有轻生报雠者。……盖其时轻生尚气，已成风俗。故志节之士，好为苟难，务欲绝出流辈，以成卓特之行，而不自知其非也。然举世以此相尚，故国家缓急之际，尚有可恃以搘柱倾危。

此等侠行，都是偏激的，因为他们本来就是被时代与社会所激扰的生命。但这一时代的侠，毕竟仍是消极的抗议者，他们只能以比一般人更刻苦更艰难的方式，去显示侠行的可贵。却不能积极地铲除社会的不义，以超越社会体制、打倒规范的行动，“绝出流辈”。这是由于那个时代的社会问题还不严重，文化变迁还不剧烈。晚清就不同了。

晚清社会文化变迁之巨，是人所共知的。在这个文恬武嬉、官贪民疲的时代，知识分子自觉对时代有责任，所以也就更向往正义之实现，也更期待英雄，或自己愿意成为拯救时代的英雄。对于各种现存的社会体制，更是力予批判，意欲“冲抉网罗”，以获得个体的自由和群体的解放。

在这种存在的基础上，他们的性格往往就倾向于侠。如龚定庵说：“陶潜诗喜说荆轲，想见停云发浩歌，吟到恩仇心事涌，江湖侠骨已无多”（《己亥杂诗》），他不但自认为侠，也以侠客视陶潜哩！深受定庵影响的新民丛报及革命党人，更常以侠士精神为号召，如秋瑾号鉴湖女侠，吴樾号孟侠，章太炎写《儒侠篇》，他的弟子黄侃也写过一篇《释侠》……他们均提倡复仇，赞扬侠以武犯禁。章氏《答张季鸾问政书》更谈及：

今日宜格外阐扬者，曰以儒兼侠。故鄙人近日独提《儒行》一篇。（见《制言月刊》第廿四期）

侠与儒是不一样的两种人，两种生命形态。儒者之学为己，侠客之行为人；儒者沉潜内敛，侠士激昂跳脱；儒者循义，侠行则多不轨于正义。但儒家学问中也有激昂抗烈的一面，如《儒行》所记载者，刚毅之行、勇决之操，即近于侠客。在这个困蹇晦暗的时代，章太炎等人便特别把儒家这一面抉发出来，希望能够以儒兼侠，替时代开拓一个新的

局面。

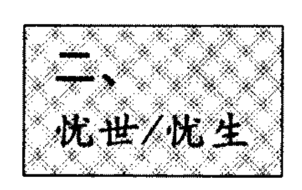
这种作为，跟谭嗣同说："墨有两派，一曰任侠，吾所谓仁也，在汉有党锢、在宋有永嘉，略得其一体"(《仁学自叙》)，意义相同。不论其溯源于儒抑或墨，共同的主张即是统合士风与侠行。儒或墨，代表知识分子。在汉末、宋末，这些知识分子都曾因时局的刺激，而表现出与侠相似的生命气质。晚清自不例外。

当时维新一派，如梁启超撰有《中国武士道》一书，鼓吹侠刺精神。杨度、蒋智由序，亦皆强调中国应该恢复侠风。谭嗣同更是"少好任侠"的人物，直到他因戊戌政变而死，都还留下了大刀王五的故事。革命派比维新派更激烈，主张暴力革命，所以也特别鼓励暗杀、复仇[2]。那时不仅许多人以侠为名为号(如上举的秋瑾、吴樾)，也有不少人以剑为名，像南社。柳亚子的书斋叫磨剑室、高旭的号叫钝剑、俞锷又字剑华、朱慕家号剑芒、傅钝根叫君剑、王锐字剑丞，诸如此类，其心情恰好可以俞锷的一阙词来说明："只怕雄心还未灭，遇冤魂骤把钢刀起，可酬得平生意"(《金缕曲·题与冯心侠合影小照》)，希望能消弥人间的不平。

这种儒侠合一的、经过转化改造后的侠客精神，可说普遍流布在那个时代的知识分子心中。撇开著名的任侠人物如章太炎、谭嗣同不谈，我们从整个《南社诗文丛选》中去观察，将更能说明这个现象。

《南社丛选》中所录各诗，多伤同志之死难、哀生民之流离者，而其中即往往有直标侠义，以当鼓吹之作，如方荣杲《题红薇感旧记》提到："那知侠义出平康，羞煞邯郸击剑郎"，刘国钧的《并游侠行》歌颂游侠："要遣功名到狗屠，男儿意气轻细作"，周亮《侠士行》亦云："手不斩仇人头，口不饮仇人血，侠士替天平不平，其情如山心如铁"，沈砺《吴中杂咏》则说："要离冢外五人冢，犹占吴门侠气多"。高旭又曾画花前说剑图，同社诸人吟咏殆遍，因为这是他们共同的心声。他们自己题诗云："提三尺剑可灭虏，栽十万花堪一顾，人生如此差足奇，真风流亦真雄武"，也确是豪气干云。钱剑秋别有秋灯剑影图，柳亚子题云："乱世天教重游侠，忍甘枯槁老荒丘？""我亦十年磨剑者，风尘何处访荆卿？"也把他们这一伙人共同的想法点出来了。郑叔容在给

柳亚子的信上谈到整个南社的诗文时，他用“蹑扶风豪侠之景，歌旗亭杨柳之词”来形容，可见这个革命团体确实也给了大众一个激扬侠风的印象。这种印象，跟他们自己的自白，相当一致[4]。



二、忧世/忧生

然而，南社诸君的诗文中同时也存在着大量伤春悲秋、绸缪婉孌之词，这又将如何解释？

是的，这些儒侠们固然能够意气昂扬地冲抉网罗，所谓：“五陵结客当年少，一剑横天喝月开”（俞锷《酬钝剑见枉六次前韵》）“宝刀斫地精神壮，健笔摩天意气凌”（同上《赠惕生》），显现出飞扬跋扈的气势。但整个时代的苦难，担在他们心头，他们在意气昂扬之中，当然会有苍凉哀伤之感。

这一方面是因为在“獐头鼠目尽贤臣，苍狗红羊几劫灰，赤凤宫中齐按曲” 的时代，总不免 “紫鸾镜里独伤神”（同上《再酬惕生和作》），知识分子会感到憔悴与焦虑。另一方面，他们又对时代未能忘情，不忍割舍、不能坐视，所以蒿目时艰，江湖满地，心境上便备觉苍凉。谭嗣同的诗说：“茫茫天地复何之？怅望西风泪欲丝，悲愤情深貂伴肉，功名心折豹留皮，一朝马革孤还日，绝胜牛衣对泣时……”，对时代，悲伤到宁愿用自己的生命来涂染它，也不愿坐视。心境之沉痛，可想而知。俞锷的悲愤，不如谭嗣同，但他也要说：“三爵后，拔剑蛟龙吼，气吞牛斗，看破碎山河，凄凉世事，付与捧天手”（《摸鱼儿》）。然天不可捧，所可掬者，但为作者独立天地之间的茫茫哀感而已。

这是一种对时代苦难之担当，所谓“诗人之忧世”。即《诗大序》所说：“明乎得失之迹，伤人伦之废，哀政刑之苛”。然而，这种对于时代的忧戚，可能会使人追究到人生命本质的问题，例如从乱世中人命危贱的现象，反省体察到生命本身的飘忽与脆弱，于是，对一时一地社会的忧伤，便可能弥漫为对整个生命的感怅。此即从“诗人之忧世”，扩展到了“诗人之忧生”[5]。

在忧世的阶段，儒侠们孤傲不群、忧郁多思的性格，到他们昂扬澎湃的激情心态、辗转反复的思维方式，乃至一厢情愿的乌托邦式理想托寄，无不反映了自歌德(Goethe)的少年维特(Werther)以后所谓浪漫英雄的标记。其中含有类似普罗米修斯(Prometheus)为苍生献身、牺牲小我的叛逆勇气，代表了一种激情的心态。而到了诗人之忧生时，激情便开始沉淀了下来，直指生命中最深沉的悲苦，正面面对着死亡。

龚定庵《琴歌》曾自谓："之美一人，乐亦过人，哀亦过人"，哀乐无端且极强烈，正是激情心态的表现。但情莫大于死生，所谓"死生亦大矣"。《世说新语·伤逝篇》记载了一则钟情的故事：

> 王戎丧儿万子，山简往省之，衍悲不自胜，简曰："孩抱中物，何至于此？"衍曰："圣人忘其情，最下不及情；情之所钟，正在我辈"。简服其言，更为之恸。

山简本来是去劝慰王戎的，不料王戎的话，触动了山简，山简竟也哀恸不已。这是什么道理？原来，情在生命中的份量，正是由这种死亡阴影的反衬中才突显出来的。王羲之在《兰亭集序》中一再嗟叹："死生亦大矣"，并质疑老庄之达观是："一死生为虚诞，齐彭殇为妄作。后之视今，亦犹今之视昔也。悲夫！"就是这个意思[6]。

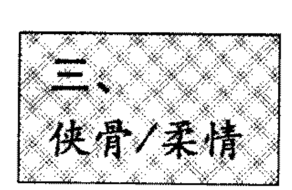
清末忧时念乱的儒侠们，悲歌慷慨之中，其实就有这样的忧生之怀。像写出："壮士发上指，萧萧生悲风，一击聊快意，身死国亦从"(《哀朝鲜》)的古直，就有一首《忆亡友朝露，次残梦韵》。以朝露、残梦为名，即可以显示：在这个时代或这群儒侠之间，存有一种共同的视生命为虚幻且即将面临死亡之心理。

因此，在他们的诗文中，明显有着对岁序流逝的惊痛，对草木零落、生命死亡的哀戚。如刘国钧的《饯春词》、沈宗畸的《落花》十首、周实的《痛哭四章》、庞树柏《雨中见桃花零落有感》、费砚《春愁秋怨词》、高旭《南社哀吟十二章》、王德钟《落花篇》、费公直《海棠零落作诗吊之》等等，这些春愁秋怨、落花哀吟，几几乎要近于《红楼梦》里的黛玉葬花了。豪侠奇男子，亦作此颦卿捧心之态乎？

这是当然的。谭嗣同在《远遥堂集外文初编自序》中，描述自己是

个“忧伤之中人”，对生命有一种“苍然之感”。大抵身在乱局之中，知识分子对于生命的脆弱，都能有所体会。而他们冲抉网罗的豪情，又反过来不断地构成对生命本身的质疑；因为人的具体生命，其实是与社会不可分的，一再批判社会，撼动既存价值的结果，可能也就怀疑到个人存在的价值。这样就不免逐渐走向虚无。如章太炎最后成为一位虚无主义者，倡言：无政府、无社会、无人类、无众生、无世界。谭嗣同的《仁学》，亦归于虚空、无[7]。

他们对虚无的理解当然不会一样，但我们要指出的是：这种人生空虚之感，很自然地使他们趋近于佛家、道家。道家以人生为蘧舍，说人生犹如幻梦，南社诸君子即常以梦蘧、幻庵、幻园、栩园、梦庐为名。而佛家超越人生，视人生为苦、为空的态度，更成为他们最好的滋润与伙伴。晚清这些讲儒侠精神的人，多少都跟佛学有点关系。早期的龚定庵：“吟罢江山气不灵，万千种话一灯青，忽然搁笔无言说，重礼天台七卷经”，跟天台宗渊源极深。章太炎、谭嗣同则精研唯识宗，梁启超也有佛学著述多种。杨度替梁氏《中国武士道》撰序时，更曾主张侠道精神是“参会儒佛之长”而形成的。南社中人，也有许多取了佛家意味极浓的字号，什么影禅、定禅、佛子、宴佛、蜕僧、曼陀、一粟、根佛、龙禅、天梵……等等。还有根本就是和尚的苏曼殊、弘一大师。他们其中未必都深于佛家之义理，但却都是契合于那种生命空苦之感受的[8]。



三、侠骨/柔情

通过这样面对死亡的体会，儒侠于生命自有一种苍茫之感。俞锷《题亚子梦隐第二图竟，百感丛集、愁思万端，因复作短歌行以寄》所谓：“梦里图中俱无那，伤心一样可奈何！可奈何！拔剑为君歌短歌”，即指向这种百感交集的生命苍然之感。他另有一阕《倦寻芳》，小序云：“甲寅春暮，访心侠于宁静庐，剪灯话雨，共欣无恙。偶翻书箧，得五年前误闻君死所作《金缕曲》挽词。蟫蚀过半矣。各怆然久之，因嘱

补填，以留纪念，……盖不胜死生流转之感"，讲的也是这类心情。无论是柳亚子《变雅楼三十年诗征序》的感慨：

> 铙吹之曲，变而为蒿里平陵。优昙之花，原于电光石火。……白社人间，黄垆地下，何处不可回车痛哭？

还是程善之《胡氏族谱序》的疑惑：

> 人生一世，岂不苍苍茫茫也哉？自顾此身，其来何所？其去奚穷？

总之，从现实上看，"客天涯无多侠骨，雄谈还健。此地从来逋逃薮，一霎风流云散"（俞锷《金缕曲》），叛逆的英雄不断地雕零死去。从道理上说，人生苦短、忧患实深。英雄们行走在人生道路上，也越来越觉得孤寂苍凉。

负荷时代苦难的担当精神，和体会人生悲苦的宗教意识，本来是有些冲突的。因为宗教意识常在体会人生悲苦空虚之后，超越于人生之上，以解脱空苦。但这些侠儒们往往只是能知超越之理，却不能真正超越。无法以澄观之心，超越地抚平人世的激情。反而，他们太过浓挚的担当精神，除了荷负时代的苦难之外，也同时要荷负人生的苦难。所以，宗教意识所体味到的人生空虚感，不仅不能解脱他们在现实世界上的激切之情，还倒过来，强化了他们的担当与负荷。以致于他们的激情，从现实层面，透入了生命存在的本质。现实中的苦难，可以获得改善，生命中的悲戚却永远无法逃脱。而他们的激情也永远不会减淡。甚至于，对这些侠客来说，可能唯一可以诠释他们生命的，就是一个"情"字。情之所钟，正在吾辈。他们几乎是唯情论的。

龚定庵的诗："情多处处有悲歌"，"梦中自怯才情减，醒又缠绵感岁华"（《己卯杂诗》），"情苗茁一丝"（《因忆》），"深情似海"（《百字令》）……深情、多情、钟情，正是这批儒侠们共同的写照，柳亚子《周烈士实丹传》即特别指出："余观烈士生平，盖缠绵悱恻，多情人也"。俞锷在《铁崖自槟岛来书述荔丹近况及其所在并新诗二章》之际也说："痴情尚忆深情者，两袖长怀诗几篇"。其他如：

> 为谁歌哭为谁痴，自有闲愁自不知。（《岛南杂诗》）
>
> 南国吟残红豆句，使君何事也情痴。（《调楚伧》）

痴情作底抛心力,辛苦频栽血泪诗。(《重观血泪碑》)

撩情晨鹊噪庭柯,怅望西南两虋旙。(《偶成》)

笑倚琼楼弄明月,风流天付与多情。(《天仙子·赠姚石子》)

怕天也缘情顿老,叹人间历历恩仇总未了。(《凄凉犯·观落花梦示楚伧》)

朝暮愁者,也难解愁些甚底。情钟我辈,偏独消磨,月明千里(《庆宫春》)

痴怨愁绝,总为情多。这种情,不仅指男女爱悦,而是李商隐所谓:"深知身在情长在,怅望江头江水声"的情,缠绵不可解于心。所以他们也最喜欢李商隐的诗,几乎人人都大作落花、无题、有感、重有感;李商隐的一些词汇,更是被他们反复摭拾套用。光就《南社俞剑华先生遗集》来检查,他就作过无题诗一百一十八首以上,李诗风靡的情况,可以想见[9]。

另外还有一些多情的自供,如陈蜕僧的《断肠》云:"断肠情事断肠诗,比似春蚕宛转丝",大似义山春蚕丝尽的口吻。又《原病》说:"情愁积久都成病,病去情愁又别生"。对此缠绵多情的痛苦,他们未尝不晓得,但唯情论者就是要继续耽溺于这种情愁的折磨与煎熬之中,春蚕自缚、明烛自烧,总不能解脱。陈蜕僧固然自号蜕僧,固然也有《悟情诗》云:"此乡谁与号温柔?一到情深便是愁",却也未尝开悟,仍然要说:"销魂还是有魂时,更不销魂事可知。佛说色空真浅义,最愁空处着相思"(《最愁》)。他们的情愁,非着于色相之中、亦非必有一对象,而根本就是他们生命的本身。所以是身在情在,于空虚着其相思,在本质上就是无法超脱的。

因此,侠士不是"其情如山心如铁",而是柔情款款,惯为伤春悲秋之词的多情种子。方荣杲《题红薇感旧记》称之为:"居士生来本逸才,才多更复种情胎"。

四、英雄/儿女

情胎情种，徒感流年于风雨、伤零落于芳华，固可在空处着其相思。但在人世现实存在的处境上，情不可能没有着落。所以从心境上看，多情可以缠绵于生命之中的内在最幽深隐微的心绪；可是情的表现，却一定得具体显现于某些对象上面。

这些情的表现对象，最重要的，乃是朋友和女子。柳亚子《余十眉寄心琐语序》说：五伦之中，君臣一伦应该取消，其余四伦，“彼父子兄弟，关于天性者靡论矣。若朋友夫妇之间，盖有难言者。夫朋友以义合，义乖则交绝。夫妇以爱合，爱弛而耦怨。苟非至情至性，孰能恒久不易？”父子兄弟是性，朋友夫妇才是情的遇合，所以他们要笃于朋友之情义、深于夫妇男女之情爱。

笃于友朋之义，是侠士本来的传统[10]。深于男女夫妇之爱则是新的内容。侠士原无夫妇之爱，更严男女之防。唐人小说《贾人妻》、《崔慎思》都描写女侠径别其夫远遁，说：“今既克矣（已报了仇），不可久留，请从此辞”，然后便走了。其夫大悲，她又转回，说是要喂孩子吃奶，喂完后真的走了。其夫再仔细一看，原来已把孩子弄死。这样的故事，显示了侠的残酷无情，正如聂隐娘的尼姑师父所教的：侠必须“先断其所爱”，必须无情。明代小说《程元玉店肆代偿钱，十一娘云岗纵谭侠》其至描述程元玉的尼姑师父除了告诫她：“切勿饮酒及淫色”之外，还假扮一美貌男子来调戏她，进而逼奸，用来试探她是否真不动情。女侠如此，男侠亦然。《赵太祖千里送京娘》之中，赵匡胤千里迢迢把京娘送回家乡，小说不但在一路上描述京娘如何“欲要自荐”，着力挑逗赵匡胤，而赵却丝毫不动心。直到送女还家，女方欲把京娘嫁给他，他还义正辞严地大骂：“俺是个坐怀不乱的柳下惠，你岂可学纵欲败礼的吴孟子，休得狂言，惹人笑话！”弄得京娘只好悬梁自尽。赵匡胤惭咎吗？不，这才显得出他大英雄不贪女色的本份哩！《水浒传》对女人的态度，众所周知，宋江说得好：“但凡好汉，犯了‘溜骨髓’三个

字的，好生惹人耻笑”（卅二回）[11]。

可是到了晚清，这无情禁欲的侠士形象改变了。儒侠的芬芳悱恻之情，其中蕴含着对生命的矜惜。生命是脆弱而美丽的，就像女子。而女子那种幽微细致的心灵、纤巧敏锐的感觉，又刚好可以贴合儒侠们内在深刻隐曲的心境。女子不待学习，与生俱来的多愁善感，也正是儒侠深情痴情的同类，所以面对女子，儒侠们大有知己之感。

他们欣赏女人，赞美女人，进而崇拜女人，歌颂女人。俞剑华《有悼》说他：“天涯别有伤心泪，不哭英雄哭美人”，确属实情。他们集中写女子的诗，向来不少。方荣杲说女侠玉娇：“能将慧眼看才子，慷慨悲歌慰寂寥”，也是他们共同的盼望。高旭《自题花前说剑图》说：

> 图中人兮别怀抱，花魂剑魄时相从。要离死去侠风歇，一杯酒洒冢中骨。青衫红粉两无聊，抵掌高谈古荆聂。东风浩荡催花开，红颜自古解怜才。誓洗清谈名士习，顿生迟暮美人哀。美人应比花常好，万紫千红天不老。一室犹秋孤剑鸣，四海皆春群花笑。……

英雄与美人，似乎有生命的同一性，所以把侠客“求知己”的传统，转换成了求美人青睐。这与一般意义的“搏取异性欢心”，有极大的不同，故陈蜕僧有诗云：“已瘗精魂傍美人，情根休更出埋尘”（《精魂》）。埋精魂于美人之傍，意近于龚定庵的“落红不是无情物，化作春泥更护花”。肉体之欲甚少，也不是藉异性之赞赏来肯定自己的英雄气慨，反而是压低自己，情愿为美人服务。

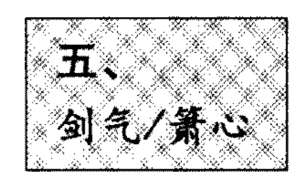
此亦定庵所谓：“甘隶妆台伺眼波”。但英雄多情，即表现为美人，因此这种服务，也并未矮化自己，蔡寅说得不错：“斗大黄金成底事，英雄侠骨美人心”（《赠黄喃喃》）。在一个人身上，一位标准的儒侠，就应该是英雄肝胆儿女心肠的。在两个生命个体之间，则英雄与美人，将也因其同质而能互相欣赏。

不仅如此，英雄担当天下之苦难，肩负改革开创的责任，冲撞奔波之余，美人正好提供一个抚慰其心灵、舒缓其疲劳的处所，故龚定庵曰：“少年虽亦薄汤武，不薄秦皇与汉武。设想英雄垂暮日，温柔不住住何乡？”奔驰流荡的生命，常在不安与骚动之中，而温柔乡则为其

安居之处。

诸如此类，美人之思在他们生命中至为重要。像苏曼殊，虽为衲子，却多艳情，高燮曾说他想重译《茶花女遗事》，并赞许他是："下笔情深不自持"。俞锷又说他在东京与一弹筝人交好，至西班牙又与一女郎有瓜葛，返国，则游于南里，"有馆于桐花下者，慧而丽，所钟爱，不啻东京之弹筝人也"（《追悼曼殊师》）。对于他这些情事，俞锷用拜伦来比拟曼殊。

曼殊之欣赏拜伦，世所周知。但他所欣赏于拜伦者，固在其《哀希腊》，足为革命之鼓吹；更在于拜伦与女子的关系。他自称所译拜伦《答美人赠束发毯带诗》六章是"情思眇幻"。俞锷用拜伦相拟，正是有见于此。他又喜雪莱诗，说雪莱诗奇诡疏丽，能兼义山长吉，并译其《去燕》诗等，章太炎题其端云："师梨（即雪莱）所作诗，于西方最为妍丽，犹此土有义山也。其赠者亦女子，辗转移被，为曼殊阇黎所得。或因是悬想提维与佛弟难陀同辙。于曼殊为祸为福，未可知也"，对他是和尚却缠绵于美人之间，似不以为然。但是，这其实是很普遍的现象，李叔同在东京也自演《茶花女遗事》，其他南社中人，爱情事迹也不比苏曼殊少。更重要的，不在于这些事迹，而是说"婉娈佳人"乃心中之一种情感、一种追求与向往，美人成为人格理想的化身，也成为现实上可悦的对象[12]。



五、剑气/箫心

他们这种态度，有两个来源，一是知识分子"思美人"的传统；一是龚定庵深刻的影响。

中国士人自古即有"思美人"的传统，《诗经》所谓："云谁之思，西方美人"。《楚辞》既常以美人香草譬喻贤人，又有《思美人》篇。美人既可自喻亦可喻人，作为向往追求的对象，求之不得，则辗转反侧。

这时美人不但是可悦的，也是崇高的，所以常以神、圣、仙来譬说，圣洁而不可亵渎，只能仰望崇拜并企图接近之，如《洛神赋》那样

的描绘，可说是个典型。所谓："西方有佳人，皎若白日光，……飘飘恍惚中，流眄顾我旁"（阮籍《咏怀》）。我对此美人，则应不顾一切地去追求，陶渊明《闲情赋》把这种思美人之情形容得尤其好："愿在衣而为领，承华首之余芳；愿在裳而为带，束窕窈之纤身；愿在发而为泽，刷玄鬓于颓肩；愿在眉而为黛，随瞻视以闲扬；愿在莞而为席，安弱体于三秋；愿在丝而为履，附素足以周旋……"。热切投注，为情奉献，不计一切，只求能常伴美人左右[13]。

然而，这个思美人的传统，一方面固然显示了士以美人为可思可慕可生死以之的对象，一方面却也提示了人应该超越情执的路线。以陶渊明的《闲情赋》来说，情之所钟，诚然缠绵悱恻，但"闲"者防闲也，整篇赋的主旨乃是要从情的纠缠中超越出来，其宗趣与张衡之《定情赋》、蔡邕之《静情赋》、陈琳阮瑀的《止欲赋》、王粲的《闲邪赋》、应玚的《正情赋》、曹植的《静思赋》等一致，都是通过一个超越的观点，直指人生虚幻短暂，以止息这种情执。《闲情赋》最后说："意夫人之在兹，托行云以送怀，行云逝而无语，时奄冉而就过"，人既领悟了时间的飘忽，则知美人尘土，可以"坦万虑以存诚，憩遥情于八遐"矣。

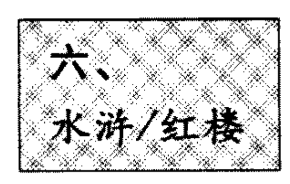
这是由情出发，止于无情的路子。儒家之思无邪、克己复礼、以性制情，都属于这个路数。清末民初的儒侠们却不然，他们只有上半截。对于情的执着与耽溺，使得他们虽知超越之理，而竟不能超脱，反而一往不回，侠气渐消、柔情愈炽，成为龚定庵所说："风云才略已消磨，其奈尊前百感何，撑住东南金粉气，江湖侠骨已无多"。时间的飘忽感、生命的虚空苍凉，并未令他们超悟，反而逼使他们更热烈地拥住美人，视为苍茫人世的唯一慰藉："温柔不住住何乡"！

这就是龚定庵的影响了。吴雨僧《余生随笔》曾说定庵诗在晚清甚为风靡，"如梁任公，其三十以前作，固似处处形似。即近年作，皆定庵之句法也。又集定庵句互相赠答，亦成一时风尚。近经南社一流，用之过多，遂益觉其可厌"。而梁任公自己在《清代学术概论》中就指出："光绪间所谓新学家者，大率人人皆经过崇拜龚氏之一时期"。他们学龚定庵、好集龚句以相赠答、作诗句法多效定庵，是不错的，翻开清末民初人集子，随处都可看到这个现象。但龚氏影响当时知识分子最大

的，并不在字句方面，而是他那种合儒、侠、佛、艳为一的生命态度。英雄美人之思、侠骨柔情之感，才是令这些儒侠们神销骨醉、低回不已的所在。所以姚鹓雏《论诗绝句》说他："艳骨奇情独此才，时闻謦咳动风雷"。

定庵这种艳骨奇情，他自己称为箫心剑气。他小时听巷口有人吹箫卖饧，心神辄痴，仿佛生病一般。这沉沉然、阴阴然，每每引发极混眇又极真切感受，让那如痴如病的箫声，逐渐就变成他内在心灵幻动的一种征象。他自谓："早年撄心疾，诗境无人知；幽想杂奇悟，灵香何郁伊"，这种难以明言的郁伊幽奇之心，他便把它称为箫心。在《忏心诗》中他描述心潮鼓荡，"来何汹涌须挥剑，去向缠绵可付箫"。又在《秋心诗》中说："秋心如海复如潮……声满东南几处箫"。诗中凡幽、香、灵、艳、缠绵、美人云云，都跟他这箫心之发动有关。但箫心只是心的一面，偏于沉、静、缠绵、幽怨的一面；心还有奇狂、鼓荡、激昂的一面，那他就用剑来象征。"按剑因谁怒，寻箫思不堪"（《纪梦之四》）"一箫一剑平生意，负尽狂名十五年"（《漫感》）"沉思十五年间事，才也纵横，双负箫心与剑名"（《丑奴儿令》），"长铗怨、破箫词，两般合就鬓边丝"（《鹧鸪天》）……都是双提箫剑。这代表了他的心绪，也代表了他的生平。这个生平，既有儒的经世济民，又有侠的跌宕不羁，但毕竟一事无成，徒留苍凉："少年击剑更吹箫，剑气箫心一例消。谁分苍凉归棹后，万千哀乐集今朝"（《己亥杂诗》）。所以他要参禅学佛，以求脱解超越。却不料，情执未解，"万一禅关砉然破，美人如玉剑如虹"（《夜坐》）[14]！

美人如玉剑如虹。这种箫心剑气，委实让清末民初诸儒侠们心折不已，前引方荣杲《题红薇感旧记》最后结尾处就说："佳人自古说多情，况复箫心剑气横"，被称为缠绵多情人的周实《哭洗醒诗》也说："尘寰从此知音稀，剑气箫心谁与抗？"



六、水浒/红楼

箫心与剑气，都显示了生命的激情状态，也表现了晚清民初知识

分子中普遍的英雄儿女之情。不只南社君子，包括曾慷慨从军至台湾抗日的易顺鼎，其诗皆有此种“少年哀艳杂雄奇”的特色，如“眼界大千皆泪海，头衔第一是花王”，“生来莲子心原苦，死傍桃花骨亦香”，“秋月一丸神女魄，春云三折美人腰”，“寸管自修香国史，万花齐现美人身”，“仆本恨人犹仆仆，卿须怜我更卿卿”，“渭城小雪如朝雨，秦地残云似美人”，“何忍呼她为祸水，尚思老我此柔乡”之类。

换句话说，政治立场可能不同，但在时代的激荡之下，这个时代的知识分子常有以儒兼侠的趋向。当时顾鼎梅曾刻意把他的诗集称为《非儒非侠斋诗集》，即是面对这样一种时代风气的自嘲之意。而这些儒侠们一方面忧生，一方面念乱，对生命更常有郁伊苍然之感及浪漫的激情。他们也很自觉地在发展这种多情的生命形态，感流年于风雨，寄芳意于美人。而随着生平遭际的挫折，儒侠们也可能逐渐英雄气短，儿女情长。即或不然，亦将引美人为知己、为同调，耽溺于有情世界，歌颂美人。此一趋向，固属其生命形态之性质使然，但“思美人”的传统及龚定庵的“箫心剑气”说，也发挥了很大的作用，构成了清末民初颇为普遍的现象。在沈宗畸所辑《国学粹编》中，我们可以看到《炼庵骈体文钞》卷三周家谦的《醉芸诗集序》。我们想藉这篇文章来印证这个说法。

该文一开始就说：“诗以穷而益工，情以郁而弥畅”，然后介绍李经世如何“平子工愁，休文善病。亭台景寂，春梦靡任其婆娑；池馆凉生，秋思哪禁其萧槭。往往兴与古会，永夕永朝，忧从中来，载歌载泣”，这就是我们所说，他们往往对生命有种飘忽凄凉之感，善于忧生。接着，李生开始出而经世，“斑马萧萧，长剑郁风云之气；荒鸡喔喔，短盘寒霜月之凉”，燕市悲歌，慨当以慷，而又逐渐孤鹤离群、冥鸿阵断，有人世流离之感了。再下来，则柔情所系的“又一境也”出现了：好色不淫，缘情而绮，红袖添香，粉腻黛浓。艳体每托无题，闲情不妨有赋。香草美人，篇什濡芬于楚艳。伤心人别有怀抱，谁能遣此；有情人都成眷属，徒唤奈何。

这几“境”，恰好就是他们心境与诗境的表现，而且具有普遍意义，清末民初许多人的诗文，都可以通过这条线索去理解。特别是南

社及后来与南社关系极为密切的鸳鸯蝴蝶派。因为民初盛行的哀情小说，其整个人生态度，就跟这种唯情主义或侠骨柔情有密不可分的关联。徐枕亚的《雪鸿泪史》，意义固同于易顺鼎的"眼界大千皆泪海"，书前题词，尤多剑气侠情的套语。什么"侬欲忏情情不断，英雄自误误蛾眉"，"侠骨痴情累此身，相思无复问前因"，"醇酒妇人自古尔，柔情侠骨有谁耶？"，"儿女情肠亦太痴，英雄肝胆剑相知"等等。鸳鸯蝴蝶派作品，皆可作如是观。其后又从哀情之中发展出侠骨柔情的新式武侠小说，原因也可由此处索解[15]。

不只此也，鸳鸯蝴蝶派与创造社、文学研究会、左翼作家联盟长期对抗，这种对抗被形容为新旧文学之争，痴情的儿女故事与武侠小说则为颓废的作品。但激情的生命既是晚清知识分子普遍的形态，民初便不仅表现在"旧派文人"或"旧文学"身上，新文学家又何尝没有一点遗迹在？例如郭沫若、蒋光慈的感伤滥情，或郁达夫的沉沦颓唐，乃至戏剧方面如陈大悲的《英雄与美人》、袁昌英的《孔雀东南飞》之类，不也都是浪漫激情的吗？然而新文学家不晓得它与那些旧文学家们其实是一样的，更不能发现近代儒侠观出现以后，带给知识分子心境上的转变，只好费力弹那五四反传统的老调，一以贯之地把它解释为反传统精神。像鲁迅所说：

> 五四运动之后，将毅然和传统战斗，而又怕敢毅然和传统战斗，遂不得不复活其"缠绵悱恻之情"。(《中国新文学大系·小说二集序》)

为什么要反传统又不敢反传统，就不得不复活那缠绵悱恻之情呢？为什么这种缠绵悱恻，就是"和'为艺术而艺术'的作品中的主角，或夸耀其颓唐或炫鬻其才绪，是截然两样的"呢？鲁迅这类的解释，并不能说是切中肯綮了的。

缠绵悱恻之情，是清末儒侠观底下蕴酿出来的一种人生态度。自觉情之所钟，正在我辈，且勇于追求，以谋情之实践与完成；但生命之中又存在着苍凉之感，不免自怜自文。所以才会出现"那时觉醒起来的知识青年的心情，是大抵热烈，然而悲凉的。即使寻到一点光明，'径一周三'，却更分明地看见了周围的无涯际的黑暗。……许多的作

品，就往往‘春非我春，秋非我秋’，玄发朱颜，却唱着饱经忧患的不欲明言的断肠之曲。虽是冯至的饰以诗情、莎子的托辞小草，还是不能掩饰的”(鲁迅·同上)。只是这种悲情缠绵，却与觉醒不觉醒没啥关系。

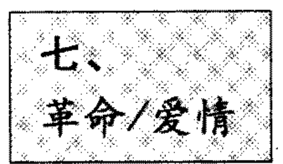
同理，鲁迅认为当时知识青年之所以如此多情，是因为：“摭取来的异域的营养又是‘世纪末’的果汁：王尔德、尼采、波特莱尔、安特莱夫们所安排的”。这更是详远略近，羌无理实。在晚清到五四，革命昂扬、社会巨变的时代，知识青年为什么反倒流行起世纪末的颓唐多情呢？王尔德、波特莱尔是怎样被知识青年接受的呢？我们不要忘了同盟会中人传译《茶花女遗事》的往事，也不可忽略“冷红生”林纾“非反情为仇”所以才能译《茶花女遗事》的事实。浪漫主义对中国近代文学的影响，正是在文人知识分子普遍具有侠骨柔情心态这个基础上建立的。犹如苏曼殊之喜欢拜仑、雪莱。这跟清末民初李商隐诗之流行，道理是一样的。

再进一步说，唯情的人生观，本身就具有反传统的力量，也足以做为说明晚清到五四思潮发展的线索。因为前文已谈过，传统儒学所采取的都是超越情欲的路子，讲究以性制情、克己复礼。这条路子发展到宋明理学，遂有礼教、性善情恶、存天理去人欲之类讲法。可是晚清具有侠客气质的文人知识分子对于情的态度，却不是要克制、要超越，而是沉浸执着于其中。这种态度，显现在理性思维上，当然就会出现为情欲辩护的哲学。例如谭嗣同《仁学》直接质疑：“性善，何以情有恶？”“世俗小儒，以天理为善，以人欲为恶，不知无人欲尚安得有天理？吾故悲夫世之妄生分别也。天理，善也；人欲，亦善也。王船山有言：‘天理即在人欲之中，无人欲则天理亦无从发见’”。他拉王船山来替他撑腰，章太炎则拥荀子、戴震为旗号，大揭《释戴》、《尊荀》之帜，说：“以欲当为理者，莫察乎荀卿”；又说：“性者天之就也；情者性之质也，欲者情之应也。以欲为可得而求之，情之所以不免也。……极震所议，与孙卿若合符契”(《太炎文录、卷一、释戴》)。

整个五四反礼教的精义，即在于此。故胡适接着写《戴东原的哲学》，提倡戴震“凡有血气心知，于是乎有欲。既有欲矣，于是乎有情。

生养之道，存乎欲者也。感通之道，存乎情者也”(《原善上》)，“喜怒哀乐、爱隐感念、愠懆怨愤、恐悸虑叹、饮食男女、郁忧戚容、惨舒好恶之情，胥成性则然，是故谓之道”(中)的说法。这个说法，既辩护了他们自己的人生观，也攻击了宋明理学，特别是五百年间具有垄断势力的程朱之学，动摇了传统儒家的某些信念，是晚清到五四反传统思想的核心观念。

这个核心观念，有它正面的主张。而这种主张，最好的说明工具，就是《红楼梦》与《水浒传》。这两部书，一代表柔情、一代表侠骨。



七、革命/爱情

在一个侠风激扬的时代里，《水浒传》受到重视是很自然的。问题在于他们怎么去看这部传统上谓为诲盗之书。以南社的黄人黄摩西为例，他便不同于金圣叹之大骂水泊强梁，欲一一将之正法。他正面肯定“《水浒》一书，纯是社会主义。自有历史以来，未有以百余人组织政府，人皆有平等之资格而不失其秩序。山泊一局，几于乌托邦矣”(《小说林卷一·小说小话》。梁启超也说：“《水浒》一书，为中国小说中铮铮者，遗武侠之模范，使社会受其余赐”，“《水浒》者，人以为萑苻宵小传奇之作，吾以为此即独立自强而倡民主、民权之萌芽也”(《小说丛话》)[16]。

这些言论，意味着激情时代中，《水浒》“痛快淋漓，能为尽豪放之致”，故为人所乐读；而那种企求冲抉网罗、扫荡不平的心理，也恰好可以在书中得到满足，因此他们在《水浒传》中看到了民主民权与平等。认为“施耐庵独能破千古习俗，甘冒不韪，以庙廷为非，而崇拜草野之英杰，此其魄力思想，真足令小儒咋舌”(眷秋《小说杂评》)，“《水浒传》者，痛政府之恶横腐败，欲组成一民主共和政体，于是撰为此书”(燕南尚生《新评水浒传》)。

古人并无如此视《水浒》者。如李卓吾之激烈，也仍把此书看成是忠义的，未尝称许它打破君臣、社会平等[17]。这岂不反映了当时强调

任侠者的心理企盼吗?如谭嗣同的《仁学》就说:"仁以通为第一义,通之象为平等",提倡儒侠的章太炎更是主张排满革命、推翻君政、建立民国。所以吴沃尧批评这些讨论《水浒传》的意见,就觉得它们太染时代色彩:"轻议古人固非是,动辄牵引古人之理想,以阑人今日之理想,亦非是也。吾于今人之论小说,每一见之,如《水浒》,志盗之书也,而今人每每称其提倡平等主义,吾恐施耐庵当日断断不能作此理想"(《月月小说》卷一·杂说)。

但这是不足为奇的,诠释本来就依读者存在的感受来进行。只是我们要注意:五四以来对《水浒》的诠释,仍然是根据着这时的看法,诸如官逼民反啦,建立社会主义式平等社会啦。且不仅在历史理解、学术讨论上,在政治态度和实践上,这些看法也都发生了深远的影响,包括中国共产党的出现。这一时期对《水浒传》的重视,在历史上也是罕见的。

而更妙的,是这一时期论《水浒》往往兼及《红楼》、《西厢》。梁启超喜欢金圣叹,颇恨金氏未能自撰一小说如《西厢》者;又恨《红楼梦》、《茶花女》二书出现太迟,未能得圣叹之批评(《小说丛话》)。眷秋则说我国小说"自以《石头记》、《水浒》二书为最佳。两书皆社会小说,《水浒》写英雄,《石头记》写儿女"。黄人更指出:

> 《水浒传》、《石头记》之创社会主义、阐色情哲学。托草泽下民贼奴隶之砭,假兰芍以塞黍离荆棘之悲。……(一般人)即或赏其奇瑰,强作斡旋,辨忠义之真伪,区情欲之贞淫,亦不脱俗情,无当本质。(《南社十一集,小说林发刊词》)。

以冲抉网罗的革命意义来说,色情哲学具有如马尔库塞(Herbert Marcuse)所说的革命性力量。感性与爱,冲破了理性的束缚,使"压抑性的理性让位给新满足的合理性(rationality of gratification)",所以情欲对世界可以有颠覆性[18]。这与任侠的儒者,要扫荡不义,"为天平不平",本来就是同一的。侠者的生命又悱恻缠绵,对此阐色情哲学之巨著,自然就更具会心了[19]。

比如陈蜕僧即著《列石头记于子部说》云:"《石头记》一书,虽为

小说，然其涵义，乃具有大政治家、大哲学家、大理想家之学说，而合于大同之旨，谓为东方《民约论》，犹未知卢梭能无愧色否也"。又说："《石头记》，社会平等书也。然梦雨楼则以男女平等评之"(《梦雨楼石头记总评》)，这是指出言情之书的激进革命性。他又著《忆梦楼石头记泛论》说："千古言情，推此一书，警幻所谓闺阁中可为良友，诚不诬也。慨自巫山云雨，误属登徒；靖节闲情，托之亡国。几不许玉台有新咏，仅仅得此"，则是由情之所钟的立场来赞扬《红楼梦》[20]。

此外南社中还有王蕴章《西神客话》之类，讨论到这部情书，后来徐沉亚说："东风里，三生痴梦，一种深情"(《红楼梦余词》)，也可代表这一代人对这部书的同声之应。但《红楼》是否真的是"千古言情，惟此一书"的情书呢？自来论《红楼》者，也有许多人认为它提供的是个超越观点，即由情起悟，超脱情执，了悟人生犹如梦幻，故名红楼"梦"。然此辈情痴，并不愿悟，或不能悟。那位大评《红楼梦》的陈蜕庵，虽欲《悟情》，却仍感"有梦都为累，无情未是空"(《述梦》)，而只能"已瘗精魂伴美人"。其余可知矣。

然而，以《红楼》为情书及社会小说，毕竟是近代最强而有力的解释，红学的发展，也应放入这一脉络中来观察[21]。只是在这"情"与"社会平等"之间，似乎也存在着类似评价鸳鸯蝴蝶派文学的矛盾。后期的批评论者，往往强调救国救民、觉醒、社会现实主义等等，批判浪漫的、主情的诗文小说，所以在《红楼梦》与《水浒传》之间，便不免抑儿女而扬英雄。早期佚名《中国小说大家施耐庵》一文已经谈到："中国之小说，大致不外二种，曰儿女、曰英雄。而英雄之小说，辄不敌儿女小说之盛，此亦社会文弱之一证。民生既已文弱矣，而犹镂月裁云、风流旖旎，充其希望，不过才子佳人成了眷属而止，有何于国家之悲、种族之惨哉？"(《新世界小说社报》第八期)，后来批判主情文学，均不脱此类声口。因此即使要谈《红楼》，也往往单取其社会小说一义，而放弃主情的诠释。情之所钟的那个"我"，其主体性就被社会客观性所消解了。

其实英雄肝胆与美人心肠既可以合而为一，侠骨之中即有柔情。情之一字，固属个人的伤春悼秋、朝露残梦之感，也不妨是对时代的

忧戚。忧世与忧生，亦不冲突。侠，可以“平天下之不平”，颠覆既存体制；情也同样具有革命性的力量。因此，侠骨与柔情，对近代文人知识分子心境的重新理解，应该是我们重新探讨近代思想史、文学史的新进路。

注释：

1 有关侠儒的不同，以及近代在重新诠释侠的活动中提出的儒侠、墨侠等问题，俱详龚鹏程《大侠》（台湾：锦冠出版社，第一章~第六章，1987年。）中唐社会变迁时期，知识分子对于侠义传统的转化，则详该书第八章。本文可算是该书一个补论，已详于该书者，皆不赘陈。

2 侠的暴力倾向，是革命的内在动力之一。霍布斯邦(Eic Hobsbawm)《革命份子》第廿一章便提到了颠覆行为与革命的“暴力法则”。但不同的暴力行为，寓含有不同的暴力素质，有些是赤裸裸的私人肉体力量，有些则经过特殊的运作方式，形成公众的暴力。革命，通常就是要打破那些控制肉体暴力使用的社会机制，即以个人暴力去反抗国家暴力。而吊诡的是，革命也常是以个人暴力去建立一个新的国家暴力。近代知识分子的侠客人格，导致暴力革命在中国历久不衰、普遍盛行，且从肉体层次提升到意识与意志层次，例如陈独秀在高揭文学革命大帜时说：“改良中国文学当以白话为正宗之说，其是非甚明，必不容反对者有讨论之余地，必以吾辈所主张者为绝对之是，而不容他人之匡正也”，这种态度，几乎已成近现代知识分子论事时的普遍现象。这种现象告诉了我们：近代知识分子的侠客心态或革命态度，常跟他们自觉的言论、学说、价值自觉的方向，有悖离或矛盾之处。所以政治立场上宣扬维新的，心境上却可能是向往革命及任侠，认同暴力颠覆的。五四后，理论上是推动科学、发展实证主义，但骨子里却绝对不像近代思想史的表面论述那么理性，反而是充满感性与激情的。故即使是科学，也弄成了“理性颠倒滥用”(The Abuse of Reason)的科学主义。——通过侠、革命的心理分析，以及后文所将论证的唯情主义人生态度，我们将可看到跟一般近代史表面论述不同的东西。

3 本文在底下的讨论中，仍将采取这种选例取样以说明“普遍”状况的方式。但在方法上并非藉部分之例来推证全体。而是反过来，于“普遍”现象中摘取例示，以供说明。至于这种“普遍”的认定，一方

面是由于选例之外,已存有大量事实,给予我们"这是种普遍现象"的感觉。一方面则是:某些人虽无具体的言论与行动,足以表示他也具有这种侠客人格;但是在清朝末年这样巨烈变动的时代,侠客人格的形成,却有一坚实与普遍的社会基础。也就是说,在那样的社会条件下,人们普遍相信:应该采取一些非常手段,否则不足以应付变局。"非常手段"之被认可、甚至被期待,正是侠客人格的社会心理学基础。

4 所谓乱世天教重游侠,除注3所谈到的社会心理状况之外,也涉及知识分子之角色认同问题。面对社会问题时,既然亟思改革,知识分子必然会有程度不等的反体制精神。因为反体制,便向往那不为体制所束缚的原始生命形态及某些非理性的力量。同时,其反体制的行动及思想,在知识分子心中往往自认为并不是为了自己,而是为了他人(国家、某个团体、某一群人或某个人)。这就一方面自觉地负荷了他人的苦难,一方面又要替这个苦难平反。前者表现为担当精神、后者表现为抗议精神。

　　而这种抗议,既是为弱者申冤,则其行动上也要凸显以个人一己之力,向某个强势体制抗争的悲剧意义。悲剧感、抗议精神、担当精神、反体制、具有原始血气、相信非理性手段之力量等等,这些东西加起来,那就是侠,或者说只能在历史上选择侠来作为认同的对象。

　　但是这种侠客人格固然推动了改革、批判了社会不义,在政治活动中却蕴藏了高度的危险性。例如他们会迷恋原始生命之非理性力量,采取恐怖主义、暗杀、暴动。进而形成一种反智的倾向,诋斥温和改革、说理的方式或议会抗争。而同情弱小的态度,若结合了反智与非理性,又变成仇视知识分子(这一点也不奇怪,历来侠客诗中,讥嘲或反对儒生,乃是其一贯的态度)。于是提倡侠客精神的知识分子,便走上自我毁灭的道路。

　　不仅如此,知识分子永不妥协的抗议精神,必将如侠客之"歼灭"敌人而后已。这就不可能落实民主,因为民主的精义正在妥协与宽容。反之,永不妥协的抗争,只能成为不断革命论。再者,反体制精神容易将体制视为根本恶,以为一旦打倒了,即如侠客已将敌人杀死了,问题就解决了。这不但有简化政治社会思考的危险;亦有"毕其功于一役"立登快乐美善之域的天真乐观倾向。而把批判

对象视为恶，以自己代表善与正义，更是近代知识分子权威人格的根源。

对以上的讨论，我再做个方法学上的补充。文化人类学中，文化与基本人格论、文化与个性论之研究皆历有年所，这些研究大抵都集中于探讨文化如何影响人格之形成。近来讨论中国人的国民性，亦属热门话题。但早在1961年，Hsu《心理人类学——研究文化和个性的方法》一书中，斯帕伊洛就建议心理人类学不应再注意处于特定文化体系的个人，而应研究个性动力、人的欲求，对于维持或改变整个社会文化体系所发挥的作用。这个建议质疑了长期以来视文化、个人为两个独立实体的理论框架，所以也未引起太大的反响。但这个建议是有意义的，我愿更进一步地主张：不只要讨论个性动力、人的欲求对社会体系之作用，亦将探索这个个性动力内含的文化因素，例如侠的欲求，形成了近代知识分子对社会与文化作用，而侠也即属于人对文化的认同之一。不过这并非两个实体间的互动或移动，而是人在做侠的角色认同时，侠既是文化与历史的，同时也是个人欲求的，历史文化中的侠也随着人的欲求有了转变。

5 这两种区分是用王国维的说法，《人间词话》："'我瞻四方，蹙蹙靡所骋'，诗人之忧生也；'昨夜西风凋碧树，独上高楼，望尽天涯路'似之。'终日驰车走，不见所问津'，诗人之忧生也；'百草千花寒食路，香车系在谁家树'似之"。

6 参见吕正惠《物色论与缘情说——中国抒情美学在六朝的开展》，《中国文学批评研讨会文集》，台湾学生书局，1988年。他在这篇文章中论证了魏名士如何在面对死亡时发现了："情"成为界定人之自我不可或缺的内容，成为人之所以存在的依据，成为人之本质。这也是近代知识分子对"情"的态度。

7 这种虚无感，未必就成为虚无主义，但清末以来虚无主义思潮必然与这种虚无感有关。据有些学者的解说，"无政府主义是小资产阶级的思潮。新文化运动中它成了在青年知识分子中较有影响的流派"（袁伟时，《中国现代哲学史稿》，中山大学出版社，上卷第三编第二章，1987年）。清末介绍来的中国虚无主义，事实上包括了巴枯宁的破坏主义和暗杀，《苏报》则认为西方这些无政府主义，"造出了灿烂庄严之新政府"。可见中国人接受无政府思想，实在是与其

激进态度不可分的。而且当时无政府主义者主张废除私有财产制、家庭与婚姻强制关系，建立无政府共产社会，刘师培甚至说："欲维持人类平等权，宁限制个人之自由权"(《无政府主义平等观》,《天义报》第四期)。换句话说，虚无感发而为政治态度，未必是消极的，反而可能非常激烈。侠客而有虚无感、虚无感可能表现为侠客，乃是一体之两面。

8 张灏《烈士精神与批判意识》(台湾联经版，1988年)。特别讨论了谭嗣同的"宗教心灵的涌现"。但他主要是从(一)传统儒家宇宙观失位后，对宇宙之茫然与困惑。(二)谭嗣同的生平遭际(例如家庭生活不愉快、亲人去世)两方面来剖析。我则认为这种宗教意识既不必从传统儒家宇宙观之失位来解释，也未必与个人生命历程相关。因为无特殊遭遇而仍具此生命苦空之想者太多了，整个近现代知识分子心灵，普遍具有这种宗教意识。

9 关于晚清民初李商隐诗流行的情况，另详龚鹏程《论晚清诗——云起楼诗话摘钞》,《中国学术年刊》第一期，(1989年2月)。

10 谭嗣同即于五伦之中特别强调朋友一伦。近代政党组织中，互称同志的习惯，殆即为此伦之扩充。

11 侠对情爱及性的态度，见〔注1〕所引龚鹏程书62~65、125、158、179页。崔奉源《中国古典短篇侠义小说研究》(台湾：台湾联经版，1986年)。165~167页、173~186页。

12 与南社诗学立场相反的同光体等作家，对情的执着亦无不同，典型的例子是孙雄《眉韵楼诗话》卷八所引陈宝琛、陈衍等人题双红豆图诗。如陈宝琛自云："老来欢念日销磨，便着禅尘亦不多，却向软红作情语，前贤失笑近贤诃"，其缠绵正不让南社诸人也。郑孝胥之情诗情事，详〔注9〕所引文。又，南社诸人之美人向往，已化为他们共同的语言，以陈匪石笔录的《南社第十次雅集纪事》为例。他们轮流行酒令，先是什么"赫赫宗周"，"万国衣冠拜冕旒"，逐渐便带出家国之感，说"望江南，禾黍离离"，"今日之日多烦忧"。然后便集中到情爱方面，如"芙蓉帐暖度春宵"，"罗敷媚，窕窈淑女"，"六寸圆肤光致致"，"好女儿，美目盼兮"，"期我乎桑中"，"有约不来过半夜"，"此恨绵绵无绝期"。其所谓诗文雅集者，如此。

13 中国诗人对女性之崇拜，可看叶嘉莹《迦陵说诗》论义山诗部分。

14 龚鹏程《说龚定庵的侠骨幽情》,《读诗隅记》，台北：华正书局，205~

222页。

15 关于鸳鸯蝴蝶派,详〔注1〕所引龚鹏程书,第十章《鸳鸯蝴蝶与武侠小说》;及龚鹏程《论鸳鸯蝴蝶派——民初的大众通俗文学》,《文化、文学与美学》,台北:时报出版社,1988年。

16 王钟麒有一篇跟梁启超几乎同名的文章《论小说与改良社会之关系》,说:"吾尝谓《水浒》则社会主义小说也。《红楼梦》则社会小说也。《红楼梦》则社会小说也、种族小说也、哀情小说也"(《月月小说》第一卷九期),又《中国三大小说家论赞》说:"生民以来,未有以百八人组织政府,而人人平等,有之惟《水浒传》。使耐庵生于欧美也,则其人之著作,当与柏拉图、巴枯宁、托尔斯泰、迭盖司诸氏相抗衡。观其平阶级、均财产,则社会主义小说也。其复仇怨、贼污吏,则虚无党之小说也"(同上)。均可与梁启超之说合观。互详(注7)

17 明末及清朝人论《水浒》,另详龚鹏程《论清代的侠义小说》一文。

18 陈昭瑛译、马尔库塞著《美学的面向》,台北:南方,1987年。另外,马尔库塞在《反革命与反叛》第二章《自然和革命》中提到:感性经验受到现存体制的合理性宰制,使人不易获得自由,因此"发展合理而独立的感觉,就具有重大的政治意义"。因此他呼吁感觉的解放,并阐释青年马克思对感性之颠覆能力的说法。

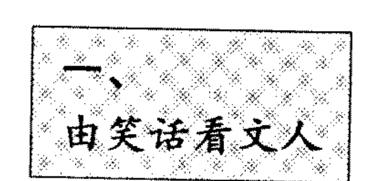
19 (一)"侠士替天平不平"是周亮的诗,见于前引。但论《水浒》者也常见此一说法,如燕南尚生《新评水浒传》的《新或问》中便说:"以平天下之不平为己任,专一舍身,则仁也"。(二)把侠的精神说成是仁,正显示此时所谓侠乃是儒侠,同上书云:"卢俊义,卢是儒家的儒,俊义就是大义。耐庵说这一部书,不是大逆不道,也不是邪说惑人、辩言乱政,原是儒家学说的大义啊",将侠与儒绾合为一。黄人的《小说小话》也说:"史迁之进游侠,其旨趣与尊孔子无异,皆所以重人权而抑专制也"。(三)提倡《水浒》,与提倡"情"有同一性,因此也讨论到水浒精神的反理学意义。如佚名《中国小说大家施耐庵传》即指出:"《水浒》出而理学壁垒一拳洞之,快矣哉!"谓《水浒》之撰写乃受"理学余毒"之刺激而然。他这篇文章扬英雄而抑儿女,但事实上它是以英雄兼儿女,故他认为施耐庵具有民权思想、尚侠思想和"女权之思想"。认为《水浒》有发达女权的思想,若非他有上述特殊想法,焉能如此说?

20 俞剑华《与柳亚子书》说:"假暑岑寂,偶忆云雷春秋之论,娟娟闺阁

之谈，急思披读，而竟遍觅不获。岂瘴烟蛮雨中，非神瑛所能堪？抑将待价而沽？望速嘱空空道人，向青埂峰下，袖之以来”。《再与柳亚子书》又提醒他：“《红楼梦》已为购下否？念念！”可见他们对这部书的嗜爱。

21 《红楼梦》有主情与主悟两条注释路线，详龚鹏程《红楼猜梦——红楼梦的诠释问题》，收入〔注 15〕所引书。

文人的社会形象：以明清笑话书来观察



一、由笑话看文人

我们都晓得，一般笑话的题材多是人类性格上的弱点与形体上的缺陷，如贪、吝、残、陋和男女性事，均为笑话的好材料。此外则有社会上某类特殊的人士，如僧、道，因其与一般世俗人不同，世俗人亦不免以之为取笑的对象。此举世皆然者也，东西方的笑话大概都差不多。

但在中国笑话书里，有一类人占的篇幅最多，地位也最重要，却不是秃子、瞎子、跛子、呆子或惧内者，亦非僧、尼、道、妓，而是读书人。以由晚明冯梦龙《笑府》增补而成的《笑林广记》为例。其书四卷十二部，卷二《形体部》、《殊禀部》讥讽的是形体与禀赋；卷三《闺风部》、《世讳

部》、《僧道部》嘲笑的是僧道以及和闺房性交有关之事；卷四《贪吝部》、《贫窭部》、《讥刺部》、《谬误部》挖苦的则是性格和知识上的弱点。可是，该书卷一《古艳部》、《腐流部》、《术业部》所谈的却几乎都与读书人有关。要明白读书人在中国社会里一般人所知见的形象为何，或者说，要瞧瞧明清市井中对读书人形象之刻绘为何，这都是最好的材料[1]。

二、狗教师驴监生

我常谈及一个观念：中国社会，自唐朝以后，基本上是个文人社会，文人阶层是社会的主导力量，文人是社会上最重要的一类人，整个社会也呈现出一种文学崇拜的气氛。

笑话，固以嘲笑讽讥为宗旨，但我们从笑话书的编辑方式和采录笑话的数量上，都可以发现那种对文人重视的态度。因为，愈是社会大众所关心的事，才愈可能成为讲述谈论的焦点。反映读书人生活及其形象者，既占《笑林广记》全书四分之一，更且厕居卷首，其为社会所关注，当是毫无疑问的。这些形象刻画以及对文人生活境况的叙述，之所以能成为社会上谈笑谐谑之对象，自然也显示了社会上一般人都对文人的生活与思维状态非常熟悉。这种熟悉，正显露了我们中国传统社会的特质。所以值得我们的注意。

可是，在笑话中，读书人的形象毕竟是不堪的。例如一般家庭常延师授业，教子弟读书识字。但这些先生们不是满口别字，就是胡混烂扯，教书全不得法，甚至于还常打居停女主人的歪主意，社会形象简直是糟透了。

《广记》卷一载一馆师岁暮返家，舟子问："相公贵庚？"答："属狗的，开年已是五十岁了"。舟子曰："我也属狗，为何贵贱不等？"又曰："哪一月生的？"答："正月"，舟人大悟曰："是了，是了，怪不得。我十二月生，是个狗尾，所以摇了这一世；相公正月生，正是狗头，所以教（音叫）了这一世"。这种嘲教师为狗的例子，并不罕见。如云某教师惯读

别字,某夜诵前后《赤壁赋》,竟念赋为贼。刚巧有小偷正准备穿窬而入,听他念这前拆壁贼如何如何,大惊。及绕到屋后,又闻他念这后拆壁贼如何如何,不觉叹道:"人家请了这样的先生,连看家狗都不消养了!"

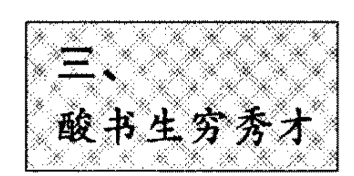
学生在这些白字连篇、文理不通、行为不端的教师手上,当然学不着什么真本领。即或勉强入学,读来也甚为辛苦。故《广记》载一生考试不能完卷,置于四等受扑,他对友人解释道:"我缺得这半篇"。友曰:"还好,若作完,看了定要打杀!"又有一秀才将试,日夜忧愁,其妻道:"看你作文如此艰难,好似我们女人生产一般"。夫曰:"还是你们生子容易些"。妻问:"怎见得?"夫答:"你是肚子里有的,我是没东西在肚里的"。无论童生、监生、廪生、秀才,都常受到这类讥嘲,谓其为白丁。所以说,若教师的形象如狗般卑贱,学员之形象便如驴了:"有监生穿大衣、带圆帽子,着衣镜中,自照得意,指谓妻曰:'你看镜中是何人?'妻曰:'臭马驴,你做了监生,连自(同'字')不识!'"[2]

读书人的出路,是入泮,然后参加科考,以便进入官僚体系中去任职。然而学既没真学到些本事,"学而禄在其中矣"的境界便终身不能到。某些人蹭蹬一生,老死牖下;某些人则捐赀走门路勉强混个功名。笑话中言此者甚多,如云:"府取童生祈梦,问道可望入泮否。神问曰:'汝祖父是科甲否?'曰:'不是。'又问曰:'家中富饶否?'曰:'无得。'神曰:'既是这等,你做什么梦?'"又,"一童生拔须赴考,对镜恨曰:'你一日不放我进去,我一日不放你出来。'"均是嘲人无缘于科名的。"有以银钱夤缘入泮者,拜谒孔庙。孔子下席答之。士曰:'今日是夫子弟子,礼请坐受。'孔子曰:'岂敢!你是我孔方兄的弟子,断不受拜'",则是讥人夤缘混得功名的。

不论获得功名是用了什么方法,一旦得了功名,读书人便抖了起来,自以为高人一等。故笑话说:"监生至城隍庙,旁有监生案塑鉴生娘娘像。归谓妻曰:'原来我们监生恁尊贵,连你的像早已都塑在城隍庙里了。'"又:"城里监生与乡下监生各要争大。两人争辩不已。因往大街同行,到一大门第,首匾上'大中丞'三字,城里监生倒看,指谓曰:'这岂不是丞(城)中大?'又到一宅,匾额是'大理卿',乡下监生忙

曰:'这是乡里大了'。两人各不见高下,又来一寺,门首上题'大士阁',乃彼此平心和议曰:'原来阁(各)士(自)大。'"

此类人等,纵或入官,亦是昏官贪官。笑话中讥官之昏聩贪赃者,不计其数,若论其形象,《广记》中载一诗曰:"黑漆皮灯笼,半天萤火虫,粉墙画白虎,墨纸写乌龙,茄子敲泥磬,冬瓜撞木钟,惟知钱与酒,不管正与公"。可谓曲尽形容。简单地说,大约也像狗:"有市井获封者,初见县官甚局蹐,坚辞上坐。官曰:'叨为令郎同年官,论理远该侍坐。'封君乃张目问曰:'你也是属狗的么?'"



三、酸书生穷秀才

有一教师卒后遇见阎王,阎王认为他骗人馆谷、误人子弟,谪往轮回变做猪狗。该教师乃哀乞道:愿做母狗。阎王问其故,曰:"因《曲礼》有言:临财母狗得,临难母狗免"。

这些读白字的先生,近似白丁的监生、廪生,墨纸写乌龙的官员,以及落拓不得志的学官,流浪民间的医卜命相之士,大约就是我们传统社会中对大部分读书人的认知。读书人的形象,实在是既酸腐又可笑的,《笑林广记》以其为第一等可笑之人物,并特立《腐流部》以居之,良有以也。

笑话之所以令人觉得其所述之事确实可笑,有几种原因,其一是人物之行为违背了他自许以及社会所公认而应有之角色与形象。例如僧尼的社会角色和行为规范,就是要出家、守戒、持律、茹素,但偏有许多僧尼达不到这种他们所自许以及社会对其角色认知之标准,遂不免为人所讪笑,成了笑话书中的好题材。另一种情形,则是暴露了真相,把社会上某些不可明言之事物、观念及心态等,用笑话巧妙地表达了出来,令人洞见其荒谬之本质。有关读书人之笑话,大抵就兼有以上两种性质[3]。

因此,读书人事实上并不会读书,即为其遭人耻笑之最基本原因。因他违背了他的本份以及社会对其角色之预期。而这种人又比比

皆是。天下所谓的读书人,虽入学或任教,真有几个人把它当回事?非学以为禄利,即是彼此蒙混以求考试过关顺利取得文凭。这是大家都深知的真相,所谓读书求学,实即此耳。只不过平时大家都还装模作样,自欺欺人一番,谁也不愿明言道破。笑话以此为题,杜撰情事,直揭本真。伪饰一去,大家遂都不好意思地笑了。笑话的揭露功能,以及它所产生的道德自省之净化功能,即由此而生。

通过这些揭露,可以使我们了解:在一个文学崇拜的社会中,文士之实际生活及行为状况,竟与社会对它的期许和他们所自居的位置,颇不相称。一般的文献,多只能看见士人理想面的陈述,唯有透过这类市井笑谈,我们才能明白士人真实的生活以及他们在这个社会中荒谬的处境。

四、儒生荒谬的处境

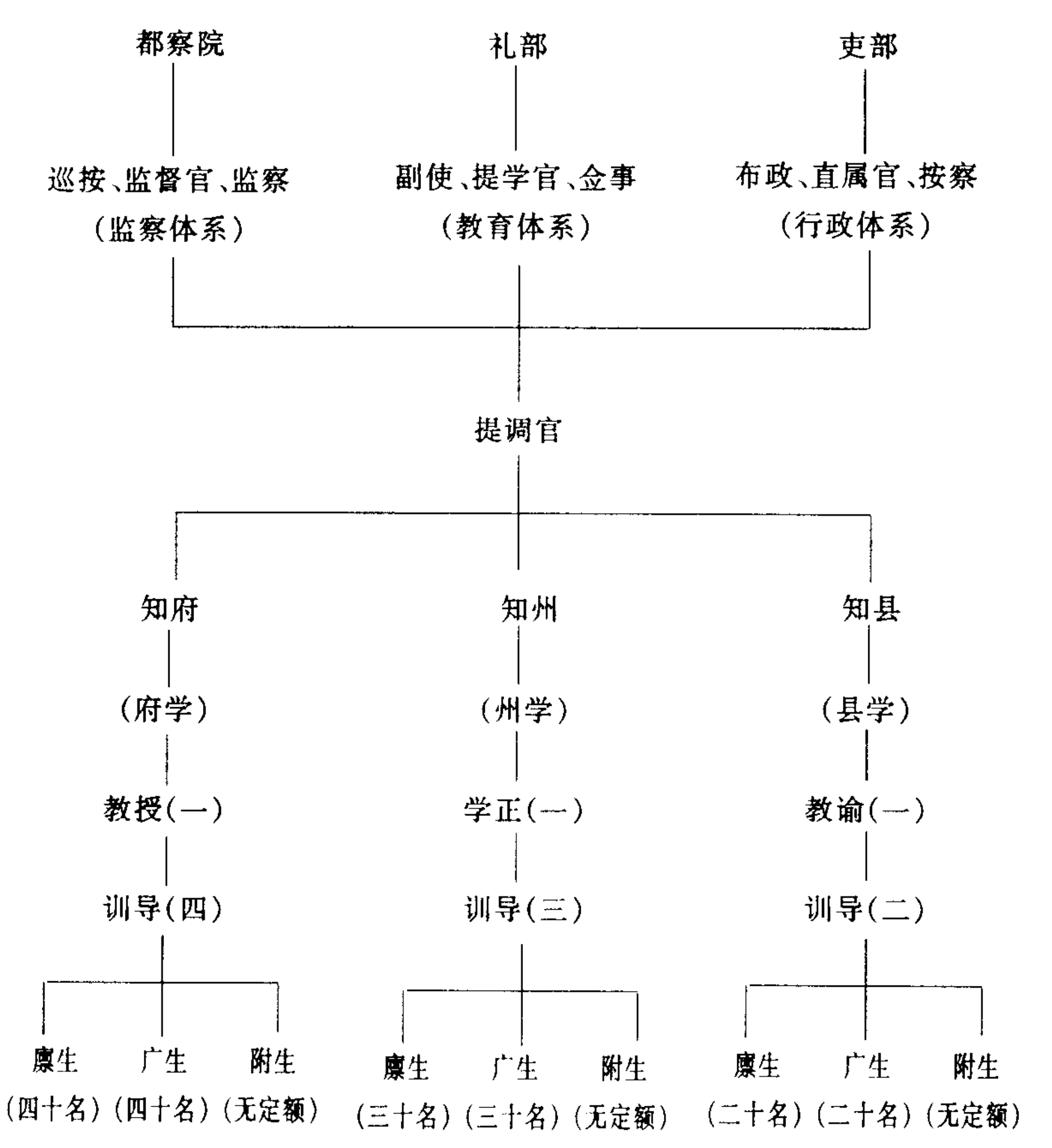
《广记·腐流部》第一则谓:"一教官辞朝,见象低回留之不忍去。人问其故,答曰:'我想祭丁的猪羊,有这般肥大便好。'"第二则:"岁贡选教职,初上任,其妻见衙,不觉放声大哭。夫惊问之,妻曰:'我巴得你今日,只道出了学门,谁知反进了学门!'"。

腐流也者,依刘邵《人物志》所谓"人流十二业"之说,文章家本居其中一流,但现在这些教官(训导、教谕、学正、教授等)及学生(廪生、广生、附生等),却是社会中的酸腐流品。其酸与腐,事实上即肇因于他们所禀持的教养及其特殊之身份,使其行事不能不多所矜持考虑。可是在实际生活中,他们的处境却与身份教养极不搭调。

以前文所举"教官"为例。这是明朝的制度。明朝重科举,以《五经大全》等取士,整个官学体系自然是其维持政治运作的基本结构,所以儒学教育与其官僚系统是相联结的,故曰:"天下之治乱,系人才;人才之邪正,关学校""官之重,无如教官重"。教官一职,影响及于政治、社会、教育、学术各个方面,既是社会之人伦表率,又是教育的教化官师、学术的传述推动者,也是培养官吏人才的关键人物,重要性

不言可喻。它有建言、典试的合法政治权,有兴学、教化的合理社会权,其位亦不可谓不高。再试看下列各省学政体系表,知府、知县、知州均隶属于这个学政体系,且除了礼部提学以外,都察院监察体系及吏部行政体系亦均为整个学政系统之一环,即可知明朝的教育,学官实为其政治运作之核心部分[4]。

明代十三省学政体系表



然而,学官如此之重要,位望如此之崇高,责任如此之重大,其官阶究为几品耶?谨答之曰:不入流品。除九品府学教授以外,州学正以

下各等，均属于政治官僚结构层中不具位阶的“剩员”[5]。

天下郡县均立学校，正师儒、授生徒、讲论圣道。但元朝的教授尚为八品官，明朝号称矫其“九儒十丐”之劣习，乃竟将教授降为从九品，并将学正由从九品降为不入流，成为与首领官、杂职官同一类的杂职。其地位大约近于驿丞、阴阳典术、医学、训科、僧正、道正，毫无尊严可言。故雷礼《河南参政王遵严墓表》云：“故事，学官迓上官，类跪舆台前，不以礼处之”，其卑微可知矣。

位卑，自然俸薄。明朝官吏俸禄本来就比前代少，教官更可怜。州学正不过每月米二石五斗，县教谕每月米二石。跟七品知县的七石五斗固然差得甚远，与一般民众之生活水准也距离不小。《明史·孔友谅传》说：“月不过米二石，不足食数人，仰事俯畜与道路往来费，安所取资？贪者放利行私，廉者终窭莫诉”，即指此类生活之窘境。国子监教职员待遇虽较地方官学人员好得多，但以其学官之月俸来看，亦不过每月五点五石。折合当时之银价，是每月可得一点三七五两（以正统年之物价为准），寒窘可知。

教官的来源很广，监生、贡生、学人、副榜、甚至进士都可能除任教职。但无论谁来坐此冷衙门冷板凳，皆不免沉滞冗散，贫困以终。除非是立志献身教育的狂热分子，否则谁不视此为畏途？《广记》载学官见象而思祭丁之猪羊太瘦、贡生妻一见到是分发为教职便放声痛哭，皆实录也。笑话书在供人“看笑话”之际，即揭露了这个荒谬的处境。

吴智和《明代的儒学教学》一书，曾明确地指出：“如此设计规划教官为品卑俸薄的杂职官，一方面压抑教官禄养的尊严，一方面又抬高教官师儒的重责，是既矛盾又无理的强控手段与专权心态”。但连他也不晓得明朝主政者“是根据何等因素来考量与权衡”[6]。



五、三重失落的人生

儒士文人之所以会落入这么荒谬的处境，原因甚为复杂，勉强地说，它是面临了几个方面的失落。

自从儒学成为社会主流意识形态，并与官学体系紧密结合后，儒学即面临其本身的异质化危机，“君子谋道不谋食”的儒学，事实上是在“禄利之途使然”的情况中发展起来的。这本身即为绝大之讽刺，本身即是荒谬的。儒学的超越流俗性格、理想色彩、学以为己的态度，均已失落，不复存在[7]。

迨唐朝以后，科考取士之制度逐渐定型并扩大为官僚体系之主要支撑，儒学遂更转而成为文章之学。明经渐衰，辞赋当令，驯致儒学的道德践履性质及经济政事的内容，也转向成了辞华文笔的讲求，这可称为第二度的失落[8]。新的失落，加上旧的异化，所出现的新局面，大约即可用宋真宗的《劝学歌》来形容：“天子重英豪，文章教尔曹”“书中自有黄金屋，书中自有颜如玉”。

此劝学歌其实也就是劝世歌。整个社会上对读书的目的与意义，即由此认取。所谓读书人，即是读书、识字、作文章，以应科举，然后任官，位高禄厚之人。

但是，既然整个社会都以此为荣显之道，以此为禄利之途，参与到这条路上来竞走的人当然就不会少。《明史·选举志》云天下府、州、县、卫所皆建儒学，教官四千二百余员。吴智和统计 140 府，193 州、1138 县的教官数，认为两直隶、十三省的教官应有 4886 人。故若合计羁縻地区及卫所在内，教官当超过 5000 人。教官在一个县里其实只有 3 人，一个州学里只有 4 人，因此教官数额如此之高，正显示学生数量之多[9]。洪武二十六年南京国子监生即达 8124 人；永乐二十年则有 9972 人。地方官学的学员则达 52440 人以上，何况还有官学之外的大量民间塾馆（书院即有 1239 所，其他宗学、社学、义学、私塾，则难以估计），日夜教养生徒，来钻这科举的窄门。

其结果当然是得隽者少，失望者多。笑话中屡屡嘲笑那些考了又考、考到老、考不好的老童生，或赴考而下第者。如：“县官考童生，至晚忽闻鼓角喧闹，问之，门子禀曰：‘童生拿差了拐杖，在那里争认’”；“一举子往京赴试，仆挑行李随后。行到旷野，忽狂风大作，将担上头巾吹下。仆大叫曰：‘落地了’，主人心下不悦，嘱曰：‘今后莫说落第，只说及第’。仆领之，将行李捎好曰：‘如今凭你走上天去，再也不会及

第了'"。此等笑谈,正为辛苦科考者的写照。

如果老是考得不如意,怎么办呢?一种是不到黄河心不死,鞠躬尽瘁。但这得有些本钱,方能坐吃而山不空,由你一考再考;一般人总得想法子糊口。然而不幸的是:他们除了读书作文之外,缺乏一切技艺。这即是儒士文人的社会性失落。

他们只会吟哦古籍,因此与现实世界颇有距离。从社会生活面看,他们乃是不能处理现世生活的一群酸丁腐儒,有笑话说:"道学先生嫁女出门,至夜半尚在厅前俳徊踱索。仆云:'相公,夜深请息罢!'先生顿足怒曰:'你不晓得,小畜生此时正在那里放肆了'";"东家丧妻母,往祭,托馆师撰文。乃按古本误抄祭妻父者与之,为识者看出。主人怪而责之,馆师曰:'此文是古本制定的,如何得错?只怕倒是他家错死了人,这便不关我事'"。诸如此类,读书人在现世生活的无能与迂拙,成了人们嘲笑的最佳题材。

同理,他们只会写文章,没有应付现实生活的其他技能。要想不成为饿殍,只有几条生路,其一是担任学官,《明英宗实录》卷二六八:"其初心皆望科举出仕,但见解额有限,自度不能皆得,故其就训导保举者愈多也"。做学官固然"署冷如冰",会让老婆痛哭,但终究要比让老婆饿死强些。其次,则是去谋民间教职,此即所谓坐馆。坐馆者虽名为西席,实乃仰人鼻息,依童子为稻粱,生涯之辛酸可知。且此辈既然科举无望,当然学问文章均不会太好,教书多半也是误人子弟、聊混饭吃,一般人怎么能敬重他们呢?倘因此而失馆,那就更惨了,只能沦落市井,落拓江湖,以医卜命相为生[10]。

笑话里庸医师的笑话特别多,正是这个缘故。隐在这些笑谈谑语背后的,则是读书人凄寒蹭局的处境,故"初死见冥王者,王闻其生前受用太过,判来生去做一秀才,与以五子。鬼吏禀曰:'此人罪重,不应如此善遣。'王笑曰:'正惟罪重,我要处他一个穷秀才,把他许多儿子,活活累杀他罢了。'"做一个读书人,竟可称得上是前世造了孽,故今生受此刑罚了。

除了儒学本质的失落和社会性的失落之外,儒士文人更面临着权力的失落。

政教合一的政治体制、仕学一体化的学术教育行政文官体系，理论上是以儒学作为官方钦定之意识形态内容，官吏登进也须通过儒学教养体系，故儒学与国家机器、权力运作紧密结合为一体。近代学者每每抨击传统儒家巩固了专制政权、维护政治控制。因为他们发现整个官僚体系事实上即是一个儒学集团，故并非专制帝王“利用”了儒学，而是儒学集团在实际的政治操作中，运用其权力、保障其利益，且灌输人民一套儒学伦理意识内容，才把中国弄成一个制造顺民的大工厂，以遂行其统治[11]。

这些学者大概颇有正义感，也找着了许多“证据”。但他们毕竟也是失落了社会性的学者，不懂政治，光凭一些简单的概念及形式主义的论证，便高谈阔论起来。

殊不知政治是一回事，其本质是权力。政治上为了竞争权力，不能不有标榜以资号召，那又是另一回事。凡用以标榜号召者，或援用当时社会上共许的价值（如某一时代以儒学为号召，某一时代以自由、某一时代以民主……）；或故意逆反当时社会共许之价值，以形成壁垒，制造出对比的权力集团形象，运用之妙，存乎一心。其用以标榜者，与其权力运作之实质也并没有直接的关系。

所以号称实行三民主义的中华民国，几乎可以说从未施过三民主义。三民主义是社会主义，但实际上却走资本主义路线；国民党党纲明定该党为责任内阁制，不仅从未落实，现且更透过“修宪”来变更为总统制；三民主义主张平均地权、涨价归公，而现在谁若主张如此则必下台；宪法规定五权分立制，现实政治中却是实三虚五制，考试与监察权都如虚设；所谓“宪政改革”更废去了监察院的民意性质，由总统提名监委，变成治权的一部分……。若云此乃国民党政权之特性如是，则又不然。等到民进党执了政，大家同样赫然惊觉其反民主、反新闻自由，恰与它昔日主张民主自由相反。

因此我们要明白：政治就是政治，在政治运作中，讲究的是实际的权与势，不是理论。要这样看，我们才能了解：为何明朝政府以儒学为号召，儒学亦与其仕官体系相结合，它却那么样不重视儒学教官，学官的地位却那么低。

针对明朝府州县各地学校实际上多废弃颓圮的现象，李东阳曾说："今庙学遍天下，而圯坏过半。为有司者，勤勤汲汲，蚤作夜思，非钱谷之出入，则狱讼之曲直"（文集卷六《重建深州庙学记》），陈从古也说："世之俗吏，弃本趋末，鳃鳃以薄书狱讼为急，视学校为虚器"（《吴江县重修庙学记》，收入《吴都文粹续集》卷六）。这些地方官吏对学校的态度，扩大到整个国家的行政体系来说，不就足以印证上文的分析吗？整个行政体系"早作而夜思者，非钱谷之出入，则狱讼之曲直"，谁管文教？

明万历年间，沈鲤《覆十四疏》已沉痛地指出："帝王平治天下，大端唯治、教、养，三事皆缺一不可。国朝崇重教化，载在《律令》《会典》《到任须知》及《教民榜文》等项条格者，斑斑可考。曷尝不以教化为最先务哉？乃近年以来，有司既视之为迂阔，而上司考课有司者，亦不据此以为殿最，无惑乎风化不行，而士习日卑也"（《礼部志稿》卷四十五）。教化，只是说说的，在政治实际运作中没有人会当真。可怜儒士文人被政治号召所误，真的由儒学进身到官僚体系中去以后，在实际的权力运作场中，品尝到的却是深刻的失落感。且因其失落，而为世人所笑，真是整个时代的绝大讽刺。《笑林广记》列此为天下可笑事物之首，岂无故哉？

注释：

1 本文选择《笑林广记》来分析，是因本书最具代表性。该书系由明冯梦龙《笑府》增补而成。另详龚鹏程《笑林的广记》一文，金枫出版社经典丛刊版，导论部分。

2 笑话监生等不识字，似乎太过夸张，但《南雍志》卷十洪武三十年的榜示，已说当时"有入学十有余年，尚且不通文理、不能书算、不晓吏事"的情形。迨明中叶后，学风更坏，"至有身滥衣巾而行市井，或把持官府，或武断乡闾"（陈襄《陈琴溪文集》卷五）者，情况必然较洪武时更为严重。又，笑话本以"夸张"为常例，但夸张亦必须有事实为其底据，乃能为人所听受。因此，下文的分析，也都不只从夸张等艺术修辞效果看笑话，而是把笑话所关涉的"事实"部分勾稽出来，进行民俗话语的历史社会分析。

3 在社会心理学中，研究社会上人与人如何相互看待对方，是极重要的部分。这种认知，大约有三个讨论的层次，一是讨论某一类人在这个社会中所给人们的印象(impression)为何，例如矮子、胖子、商人、农民，所给予人的基本印象皆各不同；二是研究这些基本印象在社会中如何形成；三是进行我们组织印象、接收讯息的心理结构分析。本文所涉及者为前两部分。在讨论这两部分时，我虽常使用“角色”，“角色期望”等术语，但并不表示我即完全采取了角色理论的立场。但仅以角色理论来说，本文指出笑话有揭露功能，并可显现角色的自我悖反状态，仍然都是过去的研究者所未谈及的。

4 详见吴智和《明代的儒学教官》，台湾学生书局，民国八十年出版。这是讨论明代儒学教官最详备的著作，本文所征引之明代史料，大多采自此书。

5 顾炎武《日知录》卷十九《教官》主张：“凡官皆当有品级，惟教官不当有品级，亦不得谓之官，盖教官者师也”。明代教官体制的基本问题，是将行政体系与教育体系混为一谈，又将教育人员置于官僚结构的最下端，所以最高只有从九品，余皆不入流。顾炎武也主张教官不能入流，但那是指教师应在行政体系之外的意思，正针对明代之弊而发。

6 见其书第8、10页。

7 官学造成了儒学的异质化危机，详见龚鹏程《文化符号学》，台湾：学生书局，1991年出版，第三卷第二章。

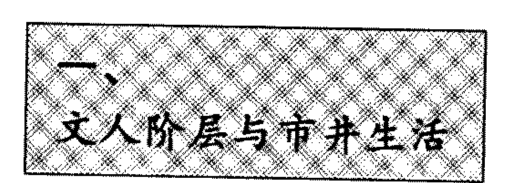
8 唐宋以来，越来越炽烈的“文/道”之争，所显示的就是这个问题。近代章学诚、章太炎的理论也都与此有关，另参注七所引书，第三卷第一章，七至九节。

9 明代各途出身额数，历朝不尽相同，也无可靠数据，大体上是进士三岁通计约三百名，举人三岁通计约六百名，岁贡约与举人数目相同。举人与贡生例当入监，所以监生极多，“历年开贡、开科，加以纳银纳粟事例，监生积累至数万余人”。详注四所引书，48页。

10 具体的分析，可参看龚鹏程《文人生活札记》。收入《走出铜像国》，1992年，三民书局。

11 艾蒂安·白乐日著《中国的文明与官僚主义》黄沫译，久大文化出版，1992年。10页。

文人的世俗生活：以《聊斋志异》来观察



一、文人阶层与市井生活

蒲松龄《聊斋志异》所载诸奇闻异事，若细为分类，大概可区别为两种：一是属于蒲松龄自己这个阶层，也就是文人阶层间的事迹，例如参与科举体系的生徒士子、教书坐馆的先生、缙绅文人之类；另一种，则是市井中一般百姓的遭遇。

这两种，分量各半。但历来读《聊斋》者，注意较多的，只是前者。这是因《聊斋》的写作本来就可归属于文人笔记这个传统。它的文笔、观点、选材，均与这个传统中其他的作品有交光互摄的关联，易于让人感受到它与文人间的关系。

这样的关联性，从世界书局刊印的本子上附录了各则与蒲松龄所

记相类似的文人笔记数据就不难看到。蒲氏的志异，除了跟唐人传奇如许尧佐《柳氏传》、薛调《无双传》、李成威《龙女传》等有直接关连外；与林云铭《林四娘记》、《觚剩》等同时代文人之笔记也颇多牵涉；尤其与同属山东、又曾有交情的王渔洋《池北偶谈》雷同更甚。

同时，蒲氏所记轶闻异事，事实上也有极大篇幅是在谈"文人运蹇"这个主题的。蒲松龄自己落拓不偶，对于科举考试，味同鸡肋，食之固已无味，弃之却又感到可惜。故谈起来不免又嗟又怨又羡又妒，既高自期许，又灰心看破，所讲文人间的故事，甘苦诚非局外人所能道。这是其他仕途顺利的文士所无法写的题材，也是纪晓岚、王渔洋所没有的感触，是以写来自具特色。即使在文人笔记小说这个传统中亦别具风味，令人低回嗟咨不已。全书最后以自己梦入仙界为花神草拟檄文作结，寓意殆如刘勰自谓梦仲尼而撰《文心雕龙》。不少人认为《聊斋》与《儒林外史》足资比观，也是着眼于此。

再者，《聊斋》里记述鬼狐事，有一个常见的叙述模式，且这个叙述模式只用在文士身上，那就是"某书生，方夜读。有丽人来，叩户自荐，遂相缱绻"。这个模式反复使用，令人印象深刻，已成为《聊斋》的商标。而且，不仅与鬼狐缱绻者是文士，鬼狐本身也是文人。故他们辄与文人吟诗作词、诗酒唱和，有时还会为文士批改文章，指斥利病。

如此这般，当然会使读者感到《聊斋》是一部充满文人气息、所记亦多文人阶层事迹的小说了。

可是，蒲松龄因久居民间，其处境实与王渔洋、纪晓岚这样的文人颇不相同。那些人，科举得隽，仕途通显，往来无白丁、谈笑有鸿儒。他们所属的，是一种官、绅、士结合的阶层。蒲松龄所属，也是这个阶层，但只是这个阶层中最下一阶的士。无位，故非官；无财，故亦非绅。靠文笔及坐馆教书糊口，往来者，固然仍然多属官绅人士，但与士以下各社会流品的接触却更多、更亲切，因为市井生活正是他实际的生活空间。

在这个空间中，蒲松龄写下了货梨的、斗鹑的、佣书的、卖笔的、耕耨的、贩毡裘的、种花的、牧猪的、捕猎的、海上经商的、无赖游手的等各色人等之奇特遭遇。这些遭遇，有不少，蒲松龄会记录他获知这

些故事的来源，指明讲述这些故事者与当事人，以及跟他这个记录者的关系。

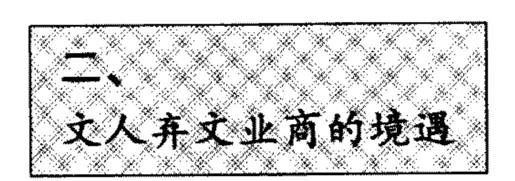
由这些记录中，我们便不难发现蒲氏的生活史，知道他与此类市井人士来往的状况。例如卷十《马介甫》记杨万石怕妻事，杨虽是诸生，但后来沦为乞丐，其妻改嫁屠夫，嫁后反受屠夫虐待。这些经过，蒲松龄都记录了，唯有屠夫死后，杨与其妇又相来往来，蒲说："此事余不知究竟，后数行，乃毕公权撰成之"。可见杨氏夫妇与屠夫的纠葛，他是知道的。《蕙芳》记青州卖麹的马二混遇仙事，结尾说："今马六十余矣，其人但朴讷无他长"，可见马氏这个人他也是见过的。卷十一《布商》记另一青州人为布商，入庙遇劫事，结尾说："赵孝廉丰原言之最悉"，表示这是一个虽非他亲自闻见，却在当地流传甚广的故事。此即古代小说专记"巷议街谈"之遗意。要能如此，非走入民间，熟悉其生活、听他们说故事不可。而也正因为他对民间如此熟悉，所以《聊斋》中除了记奇闻异事之外，也记了不少民间的奇风异俗，如《布商》后面一则《跳神》就是说："济俗，民间有病者，闺中以神卜，倩老巫击铁环单面鼓，婆娑作态，名曰'跳神'"。

布商、屠夫、卖麹人，就是蒲松龄日常生活上与相往来的人等；夫妇相处、遇仙、遭盗，则是一般民氓日常生活中的经历。对于商贸赢亏、屠夫与被屠物间的关系、夫妻相处与遇合之状况，民间通常也会有一套对应的方法和用以解释事况的观念，那就是《聊斋》所经常谈及的因果业报观、命数观、鬼狐作祟观等。由于有这些观念，民间有病者，闺中会请老巫来击鼓跳神。但跳神为什么不在厅堂上，由男人来主持，而要在闺中？且，山东民俗，跳神是找女巫来跳；都城里，干脆就"良家少妇，时自为之"。这难道不是因为民间普遍相信妇女较易与神灵通感，她们较男性更接近神异领域界吗？

蒲松龄虽然是个文人，写的是文人笔记小说，但《聊斋志异》呈现的其实就是这样一个世界。这个世界，固然不是民间生活的真相，但它代表了当时文人所理解或接触到的"小传统"。此一理解，受时空之限，并不全面。但对理解当时的民间生活、观念，及其与文人阶层之互动关系，却仍是非常有用的。

顺着前文的举例，底下我准备谈的，有三个相互关联的部分：一、布商、屠夫、卖麴人等《聊斋》中出现的社会诸色流品职事。二、这些人对女性的看法，基本上视为“妖丽的异类”；由于女性是妖丽的异类，故所述以悍妇及鬼狐为主。这是叙述题材与意识上的关联。三、布商入庙遇劫，杨万石家有悍妇、逢狐仙禳解，这些故事中，都显示了僧人与道士等方外人士在民众日常生活中扮演着重要的角色，在蒲松龄这样的文人阶层心目中，其形象似乎也很特殊。

以下分别言之。



二、文人弃文业商的境遇

(一)《聊斋》所记各种行业人

《聊斋》计十六卷，各卷所载异事之主角，除了士人官绅之外，流类甚杂，今略钩稽其职事，列如下表：

乡人货梨于市(种梨)	
破落故家子，做小生意、斗鹑(王成)	
楚某翁行贾(贾儿)	以上卷一
金陵顾生为人书画，受贽以自给(侠女)	
鱼台任某，贩毡裘为业(任秀)豫人，樵(张诚)	
一人作剧于市(蛙曲)	
一人在长安市上卖鼠戏(鼠戏)	
赵城隶(赵城虎)术人(小人)	以上卷二
士而商(大男)	
牧牛人子(姐妹易嫁)	
农叟(水灾)	
邑人某，佻侻无赖(戏缢)	以上卷三
高密人，贸贩为业(阿纤)	
典商(五通)	
花贩(黄英)	

兖人贾于闽(齐天大圣)
学贾(白秋练)
还俗僧为杂负贩(金和尚)　　以上卷四
居民赵某,市药至金陵(金陵女子)
泛海为贾(夜叉国)
绿林之杰(老饕)
乞儿(大力将军)　　以上卷五
父子善蹴(汪士秀)
开琉璃厂(小二)
农子(毛狐)
业猎者(田七郎)
贾人子(罗刹海市)　　以上卷六
养斗蟋蟀者(促织)
养鸽者(鸽异)
江西之布商(牛成章)　　以上卷七
商(二商)　　卷八
杂货肆中女子(阿绣)
货殖(细柳)
戍边丁(罗祖)
弄偶戏者(木雕美人)
贸贩(金永年)　　以上卷九
小负贩(云翠仙)
货麹为业(蕙芳)
业儒未成,去而为吏(萧七)
医(役免)
贾客(夜明)　　以上卷十
布商(布商)
诸商(美人首)
武举(库将军)　　以上卷十一
居积为业(纫针)

佣为造齿录者缮写(房文淑)
贾人(张不量)
樵人赴市(负尸)
盗(盗户)
术人作剧(偷桃)
口技(口技)
游侠(丁前溪)
开旅站(尸变)
农(庄中怪)
业渔(王六郎)
以弄蛇为业(蛇人)
主计仆(四十千)
邑之博徒(王大)
负盐者(王十)
医(二班)
富贾(募缘)
农业(蹇偿债)　　　　以上卷十三
业牛医(胭脂)
养八哥者(鸲鹆)
作戏人(戏术二则)
卖油者(拆楼人)
车夫(车夫)　　　　以上卷十四
布客(布客)
农人(农人)
医(医术)
农妇(农妇)
僮仆(郭安)
贾某,贸易芜湖(义犬)
医(丐仙)
采樵(斫蟒)

农(于江)　　　　　　　　　　　　以上卷十五

业酒人(王货郎)

操业不雅，暮岁还乡，大为士类所□(饿鬼)

卖酒人(金陵乙)

贾者(折狱二则)

弋人(鸿)

猎兽者(象)

梁上君子(诗谳)

疡医(毛大福)

牛医(刘全)

农民(韩方)　　　　　　　　　　　　以上卷十六

全书所记，除此，便是僧、道、秀才、官员、世族、阀阅、兵将、书生。若拿《阅微草堂笔记》来比较，记僧、道、秀才、书生、官员、世族、阀阅、兵将、书生者同，记农人、樵子、医生也不罕见。可是纪晓岚特别爱讲"老儒"的故事。蒲松龄所喜欢谈的商人事迹，则在纪氏书中绝少。正如蒲松龄喜欢说文士下第不偶、考试甄选不公之类事，在纪晓岚书中亦绝少那样。

上面列的，有几类看起来好像不应视为市井职人。如金陵顾生为人作书画，受赀以自给；或佣为造齿录者缮写等，都仍是士，与坐馆授读相似，为什么也并入上表呢？这是因坐馆属于聘任性质，名义上是西席，不失士居四民之首的位阶；为人作书取值或抄缮齿录，则职同雇佣，跟替大户做主计，其实已无区别。而且，文人为了谋生，去从事这种工作，也才更足以凸显文人的处境。

(二)文人的处境及其与商人阶层的互动

文人以其能文，居四民之首，其才艺可令神鬼狐妓均生歆羡，固然是其荣耀之处，但若考试终究考不上，荣耀就会慢慢变成耻辱，然后再形成饥寒。这就是文人为什么把科考看得如此严重的缘故。蒲松龄说：

> 秀才入闱，有七似焉。初入时，白足提篮似丐。唱名时，官呵隶骂，似囚。其归号舍也，孔孔伸头，房房露脚，似秋末

之冷蜂。其出闱场也，神情惝恍，天地异色，似出笼之病鸟。迨望报也，草木皆惊，梦想亦幻，时作一得志想，则倾刻而楼阁俱成；作一失意想，则瞬息而骸骨已朽。此际行坐难安，则似被絷之猱。忽然而飞骑传入，报条无我，此时神情猝变，嗒然若死，则似披毒之蛇，弄之亦不觉也。初失志，心灰意败，大骂司衡无目，笔墨无灵，势必举案头物而尽炬之。炬之不已，而碎踏之；踏之不已，而投之浊流。从此披发入山，面向石壁，再有以"且夫""尝谓"之文进我者，定当操戈逐之。无何，日渐远，气渐平，技又渐痒，遂似破卵鸠，只得衔木营巢，从新另抱矣。如此情况，当局者痛哭欲死，而自旁观者视之，其可笑甚焉。

一旦考上，得意了，便从此拾青紫，飞黄腾达；若落榜、失意，那就惨了。家道倘若素封，尚可继续攻读，准备再考。若无赀货，便须觅个工作糊口。而文人能做什么呢？无非前面谈到的，境遇好些，可谋到个教童蒙的教席；境遇差的，就只好替人抄抄写写；再差些，则竟可能沦为饿殍。黄仲则诗所谓："九月衣裳未剪裁，全家都在秋风里"，洵实录也。捱不下去，绝望了，便将如上表所云，有"业儒未成，去而为吏"或"士而商"者矣。

业儒未成，去而为吏之外，更多的，其实是去经商。卷四《白秋练》云："直隶有慕生，小字蟾宫，商人慕小寰之子。聪慧喜读，年十六，翁以文业迂，使去而学贾"。卷六《罗刹海市》云："马骏，字龙媒，贾人子。……十四岁入郡庠，即知名。父衰老，罢贾而居，谓生曰：'数卷书，饥不可煮、寒不可衣，吾儿可仍继父贾'，马由是稍稍权子母，从人浮海"。卷七《促织》云："邑有成名者，操童子业，久不售。……转侧床头，唯思自尽"，遂去养促织，终于大富。卷八《胡四娘》云："程孝思，剑南人，少甚慧，能文。……赤贫，无衣食业，求佣为胡银台司笔札"。卷九《细柳》云："母令弃卷而农，……农工既毕，母出赀，便学负贩"。卷十一《纫针》云："王心斋，亦宦裔也，家衰落无衣食业，浼中保贷富室黄氏金，学作贾"。这些，讲的都是弃文从商，但情况互不相同。一种是如上文所说，业儒不成而改行学贾。其次，为无才华，不能文，遂去业贾

者。还有，则是已贫穷了，更难学文。此外，另有商人家庭早已看出文事不足恃，早早就教小孩去学商的。学商之原因不一，然其弃文事而业商贾，均为不得已之举，亦皆因当时文人之处境不良所致。

清乾嘉时期，写《浮生六记》的沈三白，也就是在这样的处境中，文战不捷，出而游幕，为某某官员司笔札；又遭裁员，乃转而跟他姑丈去做生意，酿酒卖。不料又碰上台湾林爽文事变，海道阻隔，亏蚀了老本，弄得贫病交迫。故《聊斋》所描绘的，是当时文人普遍的困境，也是文人阶层与商人阶层逐渐在这个情境中发展出较紧密的关系的原因。

或曰：士农工商。业儒不成，为何不业农业工而竟业商？又或者，宋代以来便常有儒业未就，出而行医者，不也很好吗？何以定要改行去学贸易？

从《聊斋》来看，蒲松龄并无"儒医"之观念，对医生也未必有好感。因此，卷十四《岳神》说："或言阎罗与东岳天子日遣使者男女一万八千众，分布天下，作巫医，名勾魂使者"。把医生形容成勾魂使者，谓医生经常"出为方剂，暮服之，中夜而卒"，显然谑而且虐。卷十五《医术》更举两位名医故事，说一人根本不识字，道士善相者却说他能成为名医，他怀疑说怎么可能，道士笑曰："迂哉！名医何必多识字？"后终于糊里糊涂、误打误撞而成了名医。另一人不会治病，把自己身上的汗垢搓下来给病人吃，也莫名其妙好了，遂为名医。这也都是挖苦医者的话。可见在他那一辈文人社群中，医生评价并不高，文人也很少从事于此。

至于农工商，农工的传统位阶虽高，实质上却较清苦。文人转业，本为脱贫之故，自然以趋商为主要选择，否则便入山隐遁去了，何必再去计晴雨于陇亩、操技工于廛里呢？况且，农劳辛苦、工匠需要技术，也非文人所易为。商人在这个时代，又已经是最接近文人的阶层，文人业儒不成而从商者才会如此普遍。

清史研究者，很早便注意到社会阶层与社会流动的问题，如1962年何炳棣《明清社会史论》（哥伦比亚大学出版社）即指出：官民之界限并非不可逾越，四民之间，分际亦不如字面清楚，颇有交集与

流动。1984年来新夏《清代前期的商人和社会风尚》(《中国文化》一辑)也指出:商人中还可以再分成若干类型:垄断性商人、大商人、一般铺户商人、小商贩。而除了小商贩外,其他商人之地位均较从前提高了。且表现出官僚、士子与商人相互结合的现象,社会上对商人的看法也反映了商人地位变化这个现象。

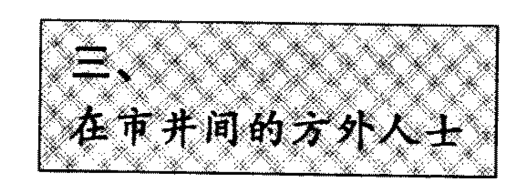
这些研究,用来解释《聊斋》中为何有那么多商人、蒲松龄为何那么了解商贾之事、为何对业商之态度毫无批评……等,都非常有用。但《聊斋》所描述的状况,并不只是印证了从前的研究而已。因为,像何炳棣研究"士"的流动,是把士分成入仕与未入仕者(举人进士贡士则为入仕候选者,生员则为尚未入仕者),然后讨论他们向上与向下流动的现象。其中向下流动的部分,只谈到几个家族逐渐式微的过程,也并未使用到《聊斋》提供的资料,更未讨论文人朝商人流动的事例。文人朝商人流动,既是职业间的横向转移,也是社会地位的纵向流动。可是,何先生只谈到军籍、盐漕、商家、匠人家庭中有人晋身士林、出了进士。反过来看,如《聊斋》所述,大量文人弃儒业而从商者,他便未及论列了。

而在清朝前期商人活动的研究方面,史学界成果虽丰,但较集中于徽州、山西两大商业集团,以及江南市镇经济之研究。山东区域商人之研究则甚少。《聊斋》所述商务,虽不限于山东,但山东占主要部分,而且具有山东区域经济之特色。例如它谈海上贸易的地方就特别多,谈妇女持家,也具有经营管理意识。论者未于此取资,实不免遗憾。

余英时《中国近世宗教伦理与商人精神》一文,曾举了许多事例来说明十六世纪至乾嘉期之间有弃儒就贾之现象,且认为可由此了解士商关系之变化。《聊斋》的情况,恰好符合他的分析。例如他引沈垚《费席山先生七十双寿序》中"非父兄先营事业于前,子弟即无由读书以致身通显。是故古者四民分,后世四民不分。古者士之子恒为士,后世商之子方为士"等语,说当时儒者有'治生'的观念(见该文第三节。收入《中国思想传统的现代诠释》,台北:联经公司,1987年)。《聊斋》卷九《刘夫人》载刘夫人告廉生曰:"读书之计,先于谋生",即与之

若合符节。刘夫人交兑八百余两给廉生，让他去荆襄做生意，再往淮上，进身为盐商。廉生"嗜读，操筹不忘书卷，所与游皆文士"。这不就是先商而后为士吗？余先生另引一些文献，证明明清之际颇有"其俗不儒则贾"之风，尤足以说明《聊斋》所记确为一时通例。

但余先生谈这些问题，是从儒商关系上立论的，强调儒家伦理与商人伦理在这个时期有相融合的现象。可是，实际上当时所谓之"士"，除了儒学内涵及儒士之外，还有众多与儒未必相关的文章之士。这类文章之士，固然认同商人伦理（例如卷九《金永年》条云金氏"本应绝嗣，念汝贸贩平准，赐予一子"），但文章之士所遵循的伦理，有时并不同于儒士之伦理，也未必适用于商人。例如儒者要修辞立其诚；做生意，诚信也很重要；可是写文章，却以把文章写好为最要的品格。文章写得狗屁不通，《聊斋》备致讥诮，诋为"金盆银碗装狗屎"。反之，义理纵或有疵漏，若文章好，仍堪称许："题目虽差，文字却佳，怎肯放在他人下？"（卷十四《胭脂》）此等伦理状况以及文人与商人的关系，均非余先生该文所能囿，故依然有很大的讨论空间。



三、在市井间的方外人士

（一）方外人的神圣性

在蒲松龄笔下，商贾多于农工，乃其一大特点，已如上述。可是活动在这些商贾与文士之间，还另有一大批方外之士。这些方外人士，虽具有"方外"的身份，可是却经常出现在市井中，跟士农工商各色人等相往来，成为《聊斋志异》中非常显目的一群人。

这些僧道，相对于一般世俗人，多代表'异人'。异人每有奇术，非常人所能及，亦非常人所能测度。如卷一《画壁》云一生人寺院，院中壁上画甚精妙，生见其中画女子甚美，意动，遂幻入画中；后来再出来回到现实世界，恍然若有所悟，寺僧才点化他。《种梨》说乡人卖梨，吝啬，又舍不得送一颗给道士，遂为道士所戏弄。《崂山道士》说一生人崂山求道，但不耐劳苦，仅学得穿墙术，但撞得额头肿起，像个鸡蛋。

《长清传》说一僧死后灵魂不昧，虽转生奢华之家仍不退道心。《成仙》说某生灰心性情，人崂山成仙事。《画皮》载一生遇鬼物，蒙丽女之皮，幻化为倩姝。后逢道士，替他禳解。这仅是卷一所记，便有这么多僧道，其他各卷，情况可以类推。

僧道在此中，最主要的角色功能，显然也就是藉由他们来显示一个非现实、非日常性生活的世界。因此人进入寺院，或上崂山，均可以开悟，可以登仙。僧人道士，代表着一种超越世俗的人与力量，所以他们或可历经轮回仍不退道心，或可指点人们看破世相，或能帮助迷蒙中的人获得解脱。

《聊斋》各卷，所载僧道故事，均可见此基本模型，此亦方外人士在小说中的基本角色功能。《聊斋》在这方面，其实与我国的叙述文学大传统是合拍的，在许多其他小说中也都可以看到这类故事，以及这类僧道人物的角色功能。

（二）方外人的妖异性

《聊斋》比较特别的地方不在这儿，而在于它所描述的僧道方外人士既显神圣性超越性，又显现了它妖异、世俗的一面。

所谓妖异，是说僧道方外人士可能并不具有神仙或开悟者的心灵超越性质，而仅仅是具有异术；甚或他本身就不是破解妖溺的清正力量，而是邪妄的。

卷三《番僧》载西域来的两位番僧，人问："西域多异人，罗汉得无有奇术否？"于是一僧表演通臂术，一僧手掌上小塔放光。卷六《赌符》云："韩道士，居邑中之天斋庙，多幻术，共名之仙"。卷十四《寒月芙蕖》云济南道人冬夏均只着一单夹衣、赤脚行市上、夜卧街头，"初来，辄对人做幻剧，人争贻之"。后来官府"执以为妖"，准备刑罚，他即遁走。同卷《单道士》，也是"工作剧，公子爱其术，以为座上客"。同卷另有一位僧人，能替人治异疾，把体内的酒虫引出来，装到瓮里去，见《酒虫》条。卷十五《癞道人》则说该道士歌哭不常，能煮石为饭，后因赤足破袖在路上行走，挡了邑中贵人的路，贵人使仆隶逐骂他，而施展了法术作弄了这些人。同卷《医术》又载一道士"善风鉴"。

这些例子，所纪录的僧道均以术法显。有些显露术法者，可感觉

到他既有些异术，必有不凡的修养，但大部分只是有术用术罢了。像西域两番僧，我们就只晓得他们有那种异能奇术。《医术》中之道士也只是善于看脸相。其他《赌符》、《寒夜芙蕖》、《单道士》等，道士也均以善幻术、表演戏法见称。此类艺技，其实与走江湖变戏法者差不多。而戏法幻术，本身是不能认为它就具有神圣性的。例如《酒虫》那个故事中，僧人能引出酒虫，这种技术，不但蒲松龄不以为即能显示该僧为高僧，更怀疑他根本就是个骗子，说："或言虫是刘之福，非刘之病，僧愚之以成其术，然欤否欤？"在《寒夜芙蕖》中，官府也把施作幻剧的道人"执以为妖"。可见幻戏术法只是术法，其术不具神圣性，反而常被认为它具有妖异性。

《寒夜芙蕖》中的道士，被挟嫌报复，执为妖人，固然属于诬指。但另有一部分，则蒲松龄却是明确说它是妖异或不正经的。

如卷十五《长治女》载一女美慧，被行乞道士瞧见，他就打听出这位女孩的生辰八字，再施术，惑住女孩，且将她杀了，把魂魄安在木人上，派去替他侦查事情。后来事情败露，道士才被捉了。同卷《耳中人》则说某生练导引之术，勤练数月，若有所得，后来耳中有声音，他还以为大丹将成，谁知乃是一小人。后来大病一场，得了颠疾。后面这个故事，颇有挖苦导引炼丹术之意味，前面那个故事就直指邪妄道人用术法去害人了。此外，卷六尚记"天佛寺来一僧，专事摴蒲，赌甚豪"。其所挟术，非幻术，而是赌技。利用赌来赚钱，害人倾家荡产，此亦邪人也。

《聊斋》所记宗教妖人，如上述者均为个案。整个宗教都被它视为邪妄者，则有白莲教。

卷五《白莲教》记："白莲教某者，山西人，忘其姓名，大约徐鸿儒之徒，左道惑众，慕其术者多师之"。又，卷六《小二》说："滕邑赵旺，夫妻奉佛，不茹荤血。……未几，赵惑于白莲教，徐鸿儒既反，一家俱陷为贼。小二知书善解，凡纸兵豆马之术，一见辄精。小女子师事徐者三人，唯二称最，因得尽传其术"。卷十一《邢子仪》又记："滕有杨某，从白莲教，得左道之术。徐鸿儒诛后，杨幸漏逃，遽挟术以邀。……至泗上某绅家，幻法为戏，妇女出窥。杨睨其女美，既归，谋摄取女"，他又

能做木鸟，让人飞腾。

这些记载，凡白莲教均称“左道”，定义为邪教。但这可能是因白莲教已遭政府正式诛剿，故不得不如此称，实际上白莲教中也有好人，如小二就是。他记小二之美慧，与杨某之妖妄，恰好成一对比。

白莲教渊源甚早，或上推于南宋茅子元建立白莲忏堂，成立白莲宗始。元明期间，白莲教亦有长足的发展。但蒲松龄所记，则不是那些，而是清初以山东为主的白莲教。考《明史》卷二五七《赵彦传》云：“万历四十二年，蓟川人王森，得妖狐异香，倡白莲教，自称闻香教主。……（王森）复为有司所摄，越五年，毙于狱。其子好贤，与巨鹿徐鸿儒等踵其教，其徒愈众。……会谋泄，鸿儒遂先期发兵，蹂躏山东者二十年，徒众不下二百万”。蒲氏所记即此事，与古白莲教未必有关。

另据《大清会典》记，康熙十二年“无为、白莲、焚香、混元、龙元、洪阳、圆通、大乘等邪教，或聚众念经，执旗鸣锣，聚众拈香者，通行八旗直省，严行禁饰，违者照例鞭责枷号”。此即蒲松龄同时代事。而事实上在此前后，山东地区的“邪教”活动也一直非常活跃。如创立罗教的罗祖罗梦鸿，就是山东即墨人。其教义后来影响到明末清初许多民间宗教教派。顺治三年，林起诏奏请查禁各教门，谓：“近日风俗大坏，异端蔚起，有白莲、大成、混元、无为等教，种种名色，以烧香礼忏，煽惑人心”，而这些教大部分在山东都有活动。如红阳教所传十八枝，六辈、八辈、九辈都在山东德州（见嘉庆二十二年十二月二十一日直隶总督方受畴奏折）。依年辈推算，其年世亦与蒲松龄为同一时期。康熙初年，河南人刘佐臣又到山东创立了八卦教。到乾隆三十九年，清水教王伦在山东举事，甚至还连克阳谷、寿张、堂邑诸县，围攻临清。

凡此，均可见山东宗教气氛之盛，蒲松龄所记‘邪教’虽仅涉及白莲，但他活在这样一种气氛中则是不难体会的。在他之后，俞蛟写《梦庵杂著》，还专门用一卷来记清水教王伦之事迹，用两卷来记异人奇术，称为“齐东妄语”。其书深柳读书堂本曾将之与《聊斋》合刻，名《新增聊斋志异梦庵杂著》。该书以“齐东妄语”来称呼这些怪事异迹，岂不也显示了齐东野语，杂于妖妄，确实是乾隆道光年间人对山东一种观感吗？后人将俞著与《聊斋》合刊，盖亦以两者均有齐东妄言之故。

《聊斋》中记许多僧道方外士，也因为在这个气氛中，所以不免会谈到他们一些邪妄的事例与术法性质。

（三）方外人的世俗性

蒲松龄所记僧道，除了可能具妖异性之外，还有一部分则是它的世俗化。

世俗化，是说僧道等方外人士本来就属于方外，故应不染尘俗才是。讲经、说法、修炼、悟道等才是他们的本分。然而不然，他们不乏介入世俗生活，或以世俗情欲之满足为其职事者。在这方面，他们表现得像世俗人，甚且比世俗人还要世俗。

卷四《金和尚》后面，有蒲松龄以异史氏名义发表的一段议论曰：

> 抑闻之：五蕴皆空，六尘不染，是为和尚。口中说法，座上参禅，视为和样。鞋香楚地、笠重吴天，是为和撞。鼓钲锽聒，笙管敖曹，是为和唱。狗苟钻缘，蝇营淫賭，是为和障。金者也，尚耶？样耶？撞耶？唱耶？抑地狱之障耶？

金和尚，就是一个僧人世俗化的代表。平生不奉一经、不持一咒、不管佛事，以杂负贩起家，数年累暴富，弟子千数、甲第数十栋、田地千百亩，其中富贵豪奢，莫可名状。又畜狡童数辈，皆慧黠能媚人，会唱歌曲。他又广为结交社会贤达，互通声气。且买小孩做儿子，送教读书考试登第。死时丧礼之豪奢，亦世所罕见。如此僧家，非世俗化而为何？

僧家之世俗化，不仅有如金和尚之富贵者，也有肆于色者。如卷十五《药僧》说一游方僧人卖春药，自夸："弱者可强，微者可钜，立刻而效，不俟经宿"。一书生买了他的药，又贪心多吃了几颗，不料阳具暴长，增大不已。僧人发现后，急忙给他解药。但已来不及了，阳物大得几乎像腿一样，"缩颈蹣跚而归，父母皆不能识，从此为废物，日卧街上"。卷十四另有一位女尼，也对男女之事颇有研究，能行媚术，让男恋女、女恋男。其法以春宫画为之，剪下画中人，以针三枚、灰一撮，裹而咒之，缝入枕头中。这与卖春药的僧人一样，虽非自己肆于色、纵于欲，但出家人清静为本，何庸预人性事？售贩壮阳药、教人合媚法，皆为媚俗之举。

此类故事，有趣之处，还在于它不是讲道士卖壮阳药或教人房中

术。因为道教中本有此相关术法与药物，若由道士来担任这些故事的主角就不稀奇，也就无所谓世俗化之问题。正因为这些人是和尚尼姑，所以才值得重视。

小说中刻画出家众涉淫秽事，乃明代末期的新风气，《僧尼孽海》《欢喜冤家》等书，影响深远。前者是专门从僧尼肆淫这方面去批判佛教的，后者则在第十一回发议论道："自古不秃不毒、不毒不秃。为其头秃，一发淫毒。可笑四民，偏不近俗，叫秃为师，遇俗反目，吾不知其意云何！"其言与《僧尼孽海·西天僧西番僧》相似，均从"圣/俗"角度来批评。认为一般人偏偏要把自己贬视为俗人，而把僧尼视为师，神圣化，而崇敬之。可是实际上僧尼非但不超凡脱俗，他们更猥俗，更淫毒。

清代艳情小说《谐佳丽》、《换夫妻》、《巧缘艳史》、《艳婚野史》、《百花野史》、《风流和尚》、《两肉缘》、《芍药榻》都抄变或拼凑自《欢喜冤家》。足证这种僧尼形象和对僧尼的看法，在明末清初已形成一套逐渐定型的传统。徐志平"从《三言》看明代的僧尼"(《嘉义农专学报》，1988年，第17期)、陈益源"《欢喜冤家》里的和尚形象及其影响"(《从娇红记到红楼梦》，辽宁古籍出版社，1996年)等文，对此均有所探讨。这种形象以及小说中的描写，并非人们有意谤佛，实乃当时佛教不争气，确有不少此类事迹，遂予人以口实。蒲松龄的记异，也从许多角度透露了这个社会现象，并呼应了他同时代一些小说中对僧尼形象的描绘。

在道教方面，蒲松龄也有类似的刻画，如卷三《陈云栖》载夷陵吕祖庵中有四位女道士，皆美貌，而实际上是做着类似妓女的勾当，以美色饵人。如此行径，与僧尼肆淫可谓一丘之貉。

这些僧道妖异和世俗化的现象，都显示在方外士活动于市井中时。佛道教在明初虽经立法禁止僧俗相混，但中叶以后，世俗化倾向越来越盛，僧道与市井生活关系越来越密切。方外僧道之超越尘俗的形象与性质，逐渐为其世俗性甚至妖异性所取代或侵蚀。《聊斋》虽然在描述中仍常以方外士来显其超越追求，但他本人毕竟不信人间之外尚有净土(卷十《席方平》后自发议论云："人人言净土，而不知生死

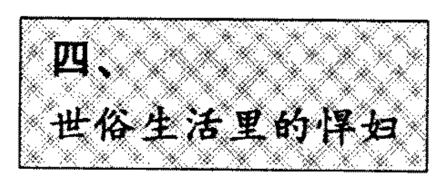
隔世，意念都迷，且不知其所以来，又焉知其所以去？而况死而又死，生而复生者乎？"），因此，其书喜欢纪录僧道等在市井间的活动，也是很自然的。

（四）妖异的方外之士

在这些方外之士中，我们可以看到不少僧道具有妖异性。可是倒过来说，妖异的方外士，却可能并非僧道白莲教各色人等。他们是"方外士"，但不是方外"人"士，例如"狐仙"就是其中一类。

狐狸，既名之为仙，自然是承认了他的神圣性，其居所，往往在深山洞府或异境秘窟，亦具有超越尘世的意味。他们虽是狐，可是往往能以其异能，为人纾困济危，故又具有神圣性。如前文提到的《马介甫》，马氏就是一位狐仙，他极力协助怕老婆的杨万石，行为不失为侠义。卷十四《狐惩淫》更说狐会惩罚家藏春药者。其他记狐能助人惩恶者甚多，不暇一一举例。

但我要说的是：狐仙无论如何仙如何侠，他毕竟是狐。蒲松龄写这么多的狐仙故事，正是用狐仙这个形象来讲妖异性与神圣性合一的道理。仙而妖、妖而仙，狐仙一身兼之。



四、世俗生活里的悍妇

《聊斋》本以记鬼狐见称，狐仙中则多女狐。狐仙若代表了神圣性与妖异性结合的意蕴，则其女性观也就可想而知了。

在蒲松龄笔下，女性多美艳。但女性的美，他用什么形容词来描述呢？卷二《巧娘说》："女一回首，妖丽无比"：卷三《林四娘》："夫人窥见其容，疑人世无此妖丽，非鬼必狐"。巧娘林四娘固然都是鬼，但以妖丽形容女人，却显示了他对女性的一种看法。

卷四又载洛人常大用游牡丹园，逢一女郎，"宫妆艳绝。眩迷之中，忽转一想：'此必仙人，世上岂有此女乎？'"遂跑去长跽于女郎前说："娘子必是神仙"。这女郎实非真仙，而是花妖。然而常大用看见这么美的女人，第一个念头就是忖想她应该不是人。这种想法与"夫人

窥其容”而疑林四娘非鬼即狐，正相仿佛。他们都把美看成非人间所能有的一种价值，非妖即神。

美丽的女仙，美丽的鬼狐、木魅、山精、花妖、怪物，遂在蒲松龄书中承担了审美对象这个角色，令人对之生美感、起爱欲、滋情恋。

《聊斋》所述故事虽多，但主角基本上是男人，纵使主角是女子，叙述者也是男人的观点与声音。故事中那些仙鬼狐怪，以男人之审美对象出现，并不奇怪。《聊斋》在这方面，跟唐传奇以降之文人小说传统，也是合辙的。文人小说，不论是传奇、笔记，或长篇如《红楼梦》、《镜花缘》，女性总是以男性之理想对象的形式出现，其美非俗世所能有，飘飘乎若仙、冰清玉洁、不染纤尘。《聊斋》里，女人的超俗离尘，既是神、也是妖。它比一般文人小说更强调妖的这一方面，才使得它在文人小说传统中特别以擅述鬼狐之情状著称。

可是，即或如此，《聊斋》的女性观跟一般文人亦无太大不同。真正足以显示其特点者，恐怕不在美丽脱俗的神鬼妖狐，而在悍妇。

悍妇，是人间生活的常态。在理想世界中，女人是男人心目中美丽脱俗的女神；可是，在实际现实生活里，女人并不是脱俗离尘、不染俗务的。一本小说，如果只寄理想于理想世界，则其所写的女人就会像大观园中女子，水灵水秀，令须眉浊物爱煞，也自惭形秽煞。可是大观园里的女孩不能老，尤其是不能嫁，因为一旦嫁人，便“入世”了。嫁人后的女子，不再只是男人的审美对象、爱欲对象。她与男人要一块儿经营世俗现实生活。故她再也不能生存在一个离俗绝尘的世俗世界之外的空间。她的空间，换成了家。在这个空间里，她仍是神。因为她主宰之、支配之，所谓“主中馈”、“秉家政”，担任这个空间的王者，男人事实上乃是她的臣子。因为她管理这个家、这个男人，以及家中的儿女仆隶等。以致男人仰此天威，当然要惊惧莫名。这就是世俗生活中妇女由超尘绝俗逐渐变成世俗悍妇的逻辑。

蒲松龄与其他文人笔记小说不尽相同之处，正在于他对市井生活是有体会有参与的。对女人在家中主政的状况，他也不惮其烦，屡有描绘：

……女腆然出，竟登北堂。王使婢为设席南向。王先拜，

女亦答拜，下而长幼卑贱，以次伏叩。女庄容坐受，惟妾至则挽之。自夫人久病，婢惰奴偷，家道久替。众参已，肃肃列待，女曰：'我感夫人诚意，羁留人间，又以大事相委，汝辈宜各洗心，为主效力，从前愆尤，悉不较计，不然，莫谓室无人也。'共视座上，真如悬观音图像，时被微风吹动，闻者悚惕，哄然并诺。女乃排拨丧务，一切井井，由是大小无敢懈者。女终日经纪内外，王将有作，亦禀白而行。……以此百废俱举，数年中田地连阡，仓廪万石矣。（卷十一《小梅》）

女为人灵巧，善居积，经纪过男子。尝开琉璃厂，每进工人而指点之。……以故值昂得速售。居数年，财益称雄，儿女督课婢仆严，食指数百，无冗口。暇辄与丁烹茗著棋，或观书史为乐。钱壳出入，以及婢仆，凡五日一课。女自持筹，丁为之点籍，唱名数焉。勤者赏罚有差，惰者鞭挞罚膝立。是日给假不夜作，夫妻设肴酒，呼诸婢度俚曲为笑。女明察若神，人无敢欺，而赏辄浮于劳，故事易办。村中二百余家，凡贫者俱量给资，本乡以此无游惰。（卷六《小二》）

……居久，见家政废弛，为孙曰："妾此来，本欲理他事于不问，今见如此用度，恐子孙有饿殍者矣，无已，在膜一经纪之"。乃集婢媪，按日择其绩织。家人以其自投也，慢之，无人时窃相诮讪，而妇若不闻知。既而课工惰者鞭挞不贷，众始惧之。又垂帘课主计仆，综理微密。孙乃大喜，使儿及妾，皆朝见之。（卷十二《吕无病》）

女持家逾于男子。择醇笃者，授以资本，而均其息。每诸商会计于檐下，女垂帘听之，盘中物下一珠，辄指其讹，内外无敢欺。数年，伙商盈百，家数十巨万矣。（卷八《柳生》）

妇尤骄倨，常庸奴其夫。自享馐馔，生至，则脱粟瓢饮，折秭为匕，置其前。生悉隐忍之。年十九，往应童子科，被黜。自郡中归，妇适不在室，釜中烹羊胛熟，就啖之。妇入不语，移釜去。生大惭，抵箸地上曰："所遭如此，不如死"。妇恚，问死期，即授索为自经之具。（卷十二《锦瑟》）

第一则讲“女主”升座，全家长幼卑贱依序叩伏，由其全权管理的情况。家中男主人也在叩伏之列、也受其管理，故他若准备干什么事也得“禀白而行”。第二则一样讲女主人主持家政。“女自持筹，丁为之点籍”，说明了男主人只是女主人的助手。第三、四则亦女主垂帘亲政，“课主计仆”之实录。这些记载，表明家中的政治地位与权力关系，乃是女主男从的。所以主妇在家中往往极为跋扈，如第五则说：“妇尤骄倨，常佣奴其夫”，就是发生在这种情况下的。

这种生活实况，形成的夫妻关系，绝不再是书生美丽浪漫之想像，或儒家道德理想主义式的伦理模式。本来儒家对政治的想法，即源于对家政之理解，故云：君子齐家，“是亦为政，奚其为为政？”但春秋战国时期的儒者怎么会料到后世真正主持家政者其实乃是女人呢？在主妇的管理统治下，“一切井井，由是大小无敢懈者”“惰者鞭挞罚膝立”。这些不敢懈怠、否则就会被鞭挞的人，也即包括着她的丈夫在内。

男人处此，幸而尚能获得老婆欢心，日子当然可以过得好些。不幸遇上暴君，苛政猛于虎，便每天得活得提心吊胆了。蒲松龄所描述的悍妇现象，即本于这个现实。

现实上，固然妇不尽悍，但治于人者恒畏其长上，老婆不是庄严如观音（如上举第一则），就是老丑恐怖如夜叉，焉得不惧？

卷五《夜叉国》记交州人徐某，泛海为贾，被大风吹至一岛，岛上均是夜叉。二牙森戟，目闪双灯，爪劈生鹿而食。本来也要吃他，因他能生火烧食奉养夜叉而罢。后遂与一母夜叉交配，生二子。若干年后，徐某偶得机缘返中土，又将母子三人接来。家人见其丑怪形状“无不战栗”。其子后从军，母夜叉随之征战，“每临巨敌，辄环甲执锐，为之接应，见者莫不辟易”，封为夫人。这个离奇的故事讲完后，蒲松龄用异史氏名义说一句非常耐人寻味的话：

> 夜叉夫人，今所罕闻。然细思之而不罕也。家家床头，有个夜叉在。

此真妙批也。家家有个夜叉在。可知其记悍妇事，非志怪搜奇，乃是藉一些具体事例来说这个他认为的普遍现象。

其所举之例甚多。如卷四《珊瑚》说某人母“悍谬不仁”，把媳妇虐待几死，又休出。有二子，小儿子娶了个老婆更凶，“骄悍戾沓，尤倍于母。母或怒以色，则臧姑怒以声。二成又懦，不敢为左右袒，于是母威顿减，反望色笑而承迎之，犹不能得臧姑欢。臧姑役母若婢。生不敢言，唯身代母操作，涤器洒扫之事皆与焉。母子恒于无人处相对饮泣”。后来两兄弟分居，“兄弟隔院居，臧姑时有凌虐，一家尽掩其耳。臧姑无所用虐，虐夫及婢”。

卷五《续黄粱》说某人梦转世为一女子，为人姬妾，‘而冢室悍甚，日以鞭棰从事，辄以赤铁烙胸乳’。同卷《辛十四娘》云“公子妻阮氏最悍妒，婢妾不敢施脂泽。日前，婢入斋中，为阮氏掩执，以杖击首，脑裂立毙”。卷七《江城》记两女“姊妹相逢无他语，唯各以阃威自鸣得意”。两人的先生偶与朋友聊天，女郎以巴豆投汤水中，结果大家上吐下泻，“从此同人相戒，莫敢饮于其家”。又一次，一先生“与婢语，女疑与私，以酒坛囊婢首而挞之。已而缚生及婢以绣剪剪腹间肉，互补之。……女每以白足踏饼，抛尘土中，叱生摭食之”。

卷十八《马介甫》说杨万石“妻尹氏奇悍，少忤之，辄以鞭挞从事。杨父年六十余而鳏，尹以齿奴隶数”。其家人告诉狐仙马介甫说：“家门不吉，蹇遭悍嫂，尊长细弱，横被摧残”。杨有妾，妊五月，尹氏知之，“褫衣惨掠。已乃唤万石跪受巾帼，操鞭逐出”，马介甫替杨万石解去巾帼，马居然惊恐到“耸身定息，如恐脱落。马强脱之，而坐立不宁，犹惧以私刑加罪”。其余种种酷毒，难以殚述。卷十二《崔猛》载崔氏“比邻有悍妇，日虐其姑。姑饿濒死，子窃啖之。妇知，诟厉万端，声闻四院”。卷十四《妾击贼》又记一女为某富室妾，“而冢室凌折之，鞭挞横施，妾奉事之惟谨”。

凡此等等，都是妇悍污辱人、伤害人的例子。动辄诟骂、鞭挞、凌虐、甚至杀人，家中长幼老小均遭荼毒。此家中之女暴君、胭脂虎也。

蒲松龄对于这类悍妇，只能冀望有神仙异人来救死纾困，拯民于水火。如《马介甫》说狐仙来搭救；卷十三《王大》说有鬼见某著名悍妇落单，把她捉进山谷里，掏土塞其口，以长石条插入其阴户中以惩罚之；卷十五《邵临淄》说一女悍虐，其夫不堪，后鸣于官，由官府代其申

冤，杖责其妻。这些，无论是神仙、是鬼、是好官来拯救，其实都是没办法中的办法。蒲松龄对此，非常感叹，所以他说："邑有贤宰，里无悍妇矣。志之，以补循吏传之所不及"。古来本有句俗语说："清官难断家务事"，现在他却不能不寄望于清官循吏，冀其能稍纾民困，其情盖亦甚为可哀。在《马介甫》故事后面，蒲松龄写了一篇长跋，具体表达了这种哀感，他说：

> （惧内者），天下之通病也，然不意天壤之间，乃有杨郎，宁非变异！余尝作《妙音经》之续言，注附录以博一噱。窃以天道化生万物，重赖坤成；男儿志在四方，尤须内助。同甘独苦，劳尔十月呻吟；就湿推干，若矣三年嚬笑。此顾宗祧而动念，君子所以有伉俪之求；瞻井臼而怀恩，古人所以有鱼水之爱也。始而不逊之声，或大施而小报；继则如宾之敬，竟有往而无来。祗缘儿女深情，遂使英雄短气。床上夜叉坐，任金刚亦须低眉；釜底毒烟生，即铁汉无能强项。秋砧之杵可掬，不捣月夜之衣；麻姑之爪能搔，轻试莲花之面。小受大走，直将代孟母投梭；妇唱夫随，翻欲起周婆制礼。婆娑跳掷，停观满道行人；嘲谇鸣嘶，扑落一群娇鸟。恶乎哉！呼天吁地，忽尔披发向银床；丑矣夫！转目摇头，猥欲投缳延玉颈。当是时也，地下已多碎胆，天外更有惊魂。北宫黝未必不逃，孟施舍焉能无惧？将军气同雷电，一入中庭，顿归无何有之乡；大人面若冰霜，比到寝门，遂有不可问之处。岂果脂粉之气，不势而威？胡乃肮脏之身，不寒而栗？犹可解者，魔女翘鬟来月下，何妨俯伏皈依；最冤枉者，鸠盘蓬首到人间，也要香花供养。闻怒狮之吼，则双孔撩天；验牝鸡之鸣，则五体投地。登徒子淫而忘丑，回波词怜而成嘲。设为汾阳之子，立致尊荣，媚卿卿良有故；若赘外黄之家，不免奴役，拜仆仆将何求？彼穷鬼自觉无颜，任其斫树摧花，止求包荒于怨妇；如钱神可云有势，乃亦婴鳞犯制，不能借助于方兄。岂缚游子之心，惟兹鸟道；抑消霸王之气，恃此鸿沟。然死同穴，生同衾，何尝教吟白首？而朝行云，暮行雨，辄欲独占武山。恨煞池水清，安按

红牙玉板；怜尔妾命薄，独支永夜寒更。蝉壳鹭滩，喜骊龙之方睡；犊车麈尾，恨驽马之不奔。榻上共卧之人，挞去方知为舅；床前久系之客，牵来已化为羊。需之殷者仅俄顷，毒之流者无尽藏。买笑缠头，而成自作之孽，太甲必曰难违；俯首帖耳，而受无妄之刑，李阳亦谓不可。酸风凛冽，吹残绮阁之春；醋海汪洋，淹断蓝桥之月。又或盛会忽逢，良朋即坐。斗酒藏而不设，且由房出逐客之书；故人企而不来，遂自我广绝交之论。甚而雁影分飞，涕空沾于荆树；鸾胶再觅，变遂起于芦花。故饮酒阳城，一堂中惟有兄弟；吹竽商子，七旬余并无室家。古人为此有隐痛矣。呜呼！百年鸳偶，竟成附骨之疽；五两鹿皮，或买剥床之痛。髯如戟者如是，胆似斗者何人？固不敢于马栈下，断绝祸胎；又谁能向蚕室中，斩除孽本？娘子军肆其暴，苦疗妒之无方；胭脂虎啖尽生灵，幸渡迷之有楫。天香夜坠，全澄汤镬之波；花雨晨飞，尽灭剑轮之火。极乐之境，彩翼双栖；长舌之端，青莲并蒂。拔苦恼于优婆之国，立道场于爱河之滨。咦！愿此几章贝叶文，洒为一滴杨枝水！

这是一篇妙文。妙在它长歌以当哭，无可奈何而安之若命，是所谓"哭不得，只好笑也"。处在胭脂虎啖尽生灵的时代，英雄气短，金刚低眉，惊河东之狮吼，故妇唱而夫随，谨遵妻教矣。

老婆对待先生，也常用做生意的态度来经营，如同卷同则后面附录两个故事，便可以看出现实世界中女人持家、经纪家政时，是如何把老公也纳入其经营项目中去的：

△章邱李孝廉：………：夫人闭置一室，投书满案，以长绳絷榻足，引其端自棂内出，贯以巨铃，系诸厨下。凡有需，则蹑绳，绳动铃响则应之。夫人躬设典肆，垂帘纳物而估其值，左持筹，右握管，老仆供奔走而已。由此居积致富。每耻不及诸姒贵。锢闭三年，而孝廉捷，乃喜曰："三卵两成，吾以汝为毈矣，今亦尔耶？"

△耿进士崧生，亦章丘人。夫人每以绩火佐读，绩者不辍，读

者不敢息也。或朋旧相诣，辄窃听之。论文，则瀹茗作黍；若恣谐谑，则恶声逐客矣。每试得平等，不敢入室门。超等，始笑逆之。设帐得金，悉纳献丝毫不敢隐匿。故东主馈遗，恒面较锱铢。人或非笑之，而不知销算良难也。

卵未孵成鸟叫做毈。这位夫人不但居积致富，显然也经营其夫以致贵。第二则这位情况也一样。此即市井生活之实相，一般文人诗文中固无此类，文人笔记中要看到这类实况也并不多，故《聊斋》所记，弥足珍贵。其价值岂仅在谈狐说鬼耶？

五、三重宰制下的世俗生活

在描述市井生活及妻子肆虐方面，与《聊斋》关系最为密切的文献，是另一部小说《醒世姻缘传》。

《醒世姻缘传》跟《聊斋》不同之处，在于一是长篇章回白话小说，凡一百回；一是短篇笔记小说。其次，《聊斋》谈玄说怪、志狐叙鬼，内容较广；《醒世姻缘传》则专讲夫妻相处之事。

据刊刻《醒世姻缘传》的东岭学道人说，原书本名《恶姻缘》，因刊印者认为其旨足以醒世，故易为今名。但书前《引起》，只称为《姻缘传引起》，似乎本书并不只针对世间不好的姻缘说这番故事，而是普遍性地说姻缘大抵都是恶苦的。故其序诗云：

妇去夫无家，夫去妇无主。本是赤绳牵，睢至逑相守聚。异体合形骸，两心连肺腑。夜则鸳鸯眠，昼效鸾凤舞。有等薄幸夫，情乖连理树。终朝起暴风，逐鹜。妇郁处中闺，生嫌逢彼怒。或作《白头吟》，或买《长门赋》。又有不贤妻，单慕陈门柳。司晨发吼声，行动掣夫肘。恶语侵祖宗，诟计凌姑舅。夫如瘿附身，留则言恐丑。名虽伉俪缘，实是冤家到。前生怀宿仇，撮合成显报。同床睡大虫，共枕栖强盗。……漫道姻缘皆夙契，内多伉俪是仇雠。

这个意思，文中也说得明白：“人只知道夫妻是前生注定，月下老将赤

绳把男女的脚暗中牵住。……依了这等说起来，人间夫妻都该搭配均匀，情谐意美才是，如何十个人中倒有八九个不甚相宜？或是巧拙不同，或是媸妍不一；或做丈夫的憎嫌妻子，或是妻子凌虐丈夫；或是丈夫弃妻包妓，或是妻子背婿淫人，种种乖离，各难枚举”。夫妻道苦，依其所见，乃是十中有九的。所以此虽非定理，却是普遍的现象，也是实际的夫妻生活实况。

谈姻缘的小说，只叙男女如何好逑、如何相爱以至结合、如何有情人终成眷属、如何姻缘天定、千折百转终归聚首，皆仅只讲到上半截。也就是“理应如此”、“都该”、“本是”的部分。结为夫妻之后，到底如何？乃是“公主与王子从此过着幸福快乐的日子”之类小说所不问的。这类小说，其实均属于理想型的。故男必才、女必貌、爱必坚、情必贞、缘也必定匪浅。才子佳人之章回小说、文人笔记所载情爱传奇，概为此等。

但从现实型的小说作家观点看，此即忽略了：“漫道姻缘皆夙契，内多伉俪是仇雠”，是不通人情世故之谈。《醒世姻缘传》第五回有葛受之评语，谓其书描写人情世故，读之，“只觉汤若士《牡丹亭记》便同嚼蜡”。表现的，就是这样的观点。《醒世姻缘传》要讲的，也即是此一观点，说说姻缘中“种种乖离”之实况。

这本小说，题名西周生撰。历来均以为西周生可能就是蒲松龄，见于乾隆时期杨复古的《梦阑琐笔》。清末凫道人《旧学庵笔记》则云：“小说中有《醒世姻缘》者，可为快书第一”，“惜不知作者为谁。署名西周生，或是陕人耶?其语气则似山左人。或谓是蒲留仙先生则非，以文气太不相类也”。所谓文气太不相类，是因两书文体不同，一为典雅的笔记小说，一为夹杂市井俚俗的章回体。

但一人为何不能同时从事两种文体写作呢?胡适之先生的考证，便支持西周生即蒲松龄说(见胡适《醒世姻缘传考证》，首载《醒世姻缘传》卷首，上海亚东图书馆，1923 年。后收入《胡适论学近著》，商务印书馆，1937 年)。其后孙楷第《一封考证醒世姻缘的信》，也主张小说所写地域“确为章丘”，“所叙人事，实是章丘淄川事”，“谓小说为蒲留仙作，乃极近情理极可能之事”(收入《沧州后集》，中华书局)。支持

沿用其说者，包括赵狂若《醒世姻缘考》，载世界书局《足本醒世姻缘传》卷首；刘大杰《中国文学发展史》；徐北文《醒世姻缘传简论》，载齐鲁书社《醒世姻缘传》卷首，1980年出版；朱燕静《醒世姻缘传研究》，撰者自印，1978年；李永祥《蒲松龄与醒世姻缘传》，《中华文史论丛》（上海，1984年第1辑）。

而反对的，则有刘阶平《蒲留仙遗著考略及志异遗稿》，正中书局出版；路大荒"聊斋全集中的《醒世姻缘》与《鼓词集》的作者问题"，收入齐鲁书社出版《蒲松龄年谱》；金性尧《醒世姻缘传作者非蒲松龄说》，载上海《中华文史论丛》1980年第4辑；曹正义《近代文献与方言研究》，《文史哲》1984年第3期；刘钧杰《从语言特征看蒲松龄跟醒世姻缘传的关系》，《语文研究》1988年第4期；徐复岭《醒世姻缘传作者和语言考论》，齐鲁书社，1993年8月；袁世硕《醒世姻缘传考证》、邹世良《醒世姻缘传的历史地位与写作年代上下限的推考》，收入2000年，三民书局版《醒世姻缘传》；王素存《醒世姻缘作者西周生考》，《大陆杂志》第17卷第3期；田璞《醒世姻缘傅作者新探》，《河南大学学报》1985年第6期；张清吉《醒世姻缘传新考》，中州古籍出版社等。其书之作者也有丁耀亢、李粹然、贾应龙、章丘文士等各种推断。可见争论仍在持续中，一时亦尚未能有定论。

然而，这部小说之所以历来认为即是蒲松龄所撰，除了它使用山东方言、所载多山东事迹、写作时间又与蒲松龄极为接近等形式条件外，最主要的，还是它所描写的正是一种与《聊斋》若合符契的文人市井生活。

书中描写书生晁大舍，因父亲晁秀才得美缺，养成挥霍情性，买妾射猎无所不为，气死了老婆计氏，又射死了狐仙。遂致这两人转世成为他的妻妾来报仇。晁大舍转生成为不才书生狄希陈，狐转为素姐，计氏转为寄姐，对狄希陈施展种种酷毒手段，整得他死去活来，几乎家破人亡。

这因果循环的叙述模套，当然只是一种对夫妻本应相爱而却势同水火，胜似冤家苦毒的解释，是"无可奈何而安之若命"。蒲松龄对夫妻关系亦作如是观。

为了解除夙世之冤孽，西周生教人勿杀生、诚心忏悔，这也是与蒲松龄反对杀生相同的。也就是说，它与《聊斋》有内在的一致性。

这种一致性，又表现在对两位主人公身份及遭际的描述上。晁大舍及狄希陈都是读书人，但顶着个文士之名，实乏文采。无缘仕宦。其生涯，盖足以为一般文士之写照。他们在社会上如何生活与生存，看其他小说不易明白，要看《醒世姻缘传》这样的作品，才能了然。

特别是书中主线故事之外，作者会跳出来，夹叙夹议，讨论文人生活的处况。例如第三十三回至四十回，借着叙述狄希陈少小读书就学时之顽劣嬉游，"唾手游庠"，写文士谋生之拙，以至渐无廉耻起来。继而强调：古人虽说"君子固穷"，但穷是难捱的，因此，"倒还是后来的人说的平易，道是'学必先于治生'"。

学必先于治生，是明末新思潮，前文已有述及。可是《醒世姻缘传》不只是从理论上谈这个问题，它还要接下来问："但这穷秀才有什么治生的方法？"

它提了几种营生之法，一是开书铺，二是拾大粪，三是作棺材，四是结交官府（起头且先与他作贺序、作祭文、作四文启，渐渐与他贺节令、庆生辰，成了熟识。或遇观风、或遇岁考、或遇类考，都可以仗他的力量考在前头，瞒了乡人的耳目，浪得虚名。或遇考童生，或遇有公事，乘机嘱托，可以侥幸厚利，且可以夸耀闾里、镇压乡民）。但这此办法都有其困难度。像要结交官府，就得先同府吏衙役混得相熟，"打选一派市井的言谈、熬炼一副涎皮顽钝的嘴脸"。凡此等等，都显得"这等经营又不是秀才的长策"。无可奈何，"千回万转，总然只是一个教书，这便是秀才治生之本"。

教书当然也不是好营生，也有种种难处，故而"小人穷斯滥矣"竟成为书生秀才们普遍的情况。

也就是说，秀才读书人，在此已完全没有道德理想、价值追求、文采才华等任何神圣性意涵，它只是世俗之业、治生之事。其生活亦与世俗市井无丝毫之不同。一般论《醒世姻缘传》者，大多会强调它与《金瓶梅》的相似性及血缘关系。两书在描述世俗社会生活方面确实非常近似，但《金瓶梅》讲的主要是商人奢淫之故事，《醒世姻缘》谈的

却是文士。然而,文士之生活,居然同于商人,适可以见其世俗化严重的程度。

晁家的治生之业是结交官府,晁思考以岁贡身份受到人情照顾,考选了江南大县的肥缺。期满后又通过戏子行贿太监,买得知州之官,并收得私赃十数万。狄家情况也差不多。这些家庭,男人只有两种类型,一是有本事治生,经营各类社会关系,捞到钱或做上官的;二是浮浪子,仗着家中的钱与势而胡天胡地的。因为其中并无道义可以世守,亦无诗礼足以传家。

而这些家庭中的女人,由于男人或出外营生交结,或出外浮浪去了,家中大小用度、人事派任,遂当然落在她的身上。故家中"主母"的权威大于一切。例如狄家:

> 狄希陈是个不知世务的顽童,这当家理纪、随人待客、做庄农、把家事,都靠定了这狄婆子是个泰山,狄员外倒做了个上八洞的纯阳仙子。狄婆子睡在床上动弹不得,就如塌了天的一般。(五十六回)

狄家老的不管事,小的不知事,家政全赖狄老婆子主持。待她被媳妇气瘫了半边身体后,家里就一团乱。

而媳妇为何气她呢?原来,中国社会里的婆媳问题中,有一个绝大的关键所在,那就是权力。主母是主政者,媳妇则是接班人。可是掌权者对于将来即将取她而代之的这个接班人是爱恨交加的。一方面得要教导她,使她懂得将来如何持家;一方面却又惧恼她时时准备接位。媳妇对婆婆,则既不服其管教,又思量着如何尽快接手掌起权来。这种紧张关系,只要看看宫廷斗争中父子相残的景况,便不难索解。唐肃宗即位于灵武,唐明皇便成了宫中伴着寂寞秋灯的老人。武则天即位,儿子们也杀的杀、贬的贬。家政国政,在此实为同一原理。故素姐骂她老公给婆婆听道:"拿着你就当个儿?拿着我就当个媳妇?为什么倒把家事不交给你?"(五十六回)这不是摆明了是要来夺权的吗?难怪"狄员外和狄婆子,一个气得说不出话来,一个气得?不起头来"。

待素姐将婆婆气死,顺利掌权之后,才渐渐感到持家原来并不容易:

一个女人当家，况且又不晓得当家事务，该进十个，不得五个到家；该出五个，出了十个不够。入的既是有限，莫说别处的漏？种种皆是，只这侯、张两个师傅，各家都有十来口人，都要吃饱饭、穿暖衣、用钱买菜，还要饮杯酒儿、打斤肉吃。这宗钱粮，都是派在薛素姐名下催征。当时狄员外在日，凡事都是自己上前，田中都是自家照管，分外也还有营运。以一家之所入，供一家之所用，所以就觉有余。如今素姐管家，所入的不足往年之数，要供备许多人家的吃用。常言"大海不禁漏？"，一个中等之产，怎能供她的挥洒？所以甚是掣襟露肘。娘家的兄弟都是守家法的人，不肯依她出头露面，游荡无依。虽然有个布铺，还不足自己的搅缠，那有供素姐的浪费？于是甚有支持不住之意。（九十四回）

素姐信奉侯、张两位道婆，所以在家中供养着两人及其徒众，家赀益发不得宽饶；何况她又不会理家，自然渐感不支。这时狄老员外已死，狄希陈又远赴四川任官。她便舍了家寻丈夫去也。

不料，狄希陈之所以要离家谋官，正是为了逃避阃威，途中且与童寄姐结了婚，意欲来个"两头大"。而且躲在外头，瞒住了素姐。素姐不知情况，冒冒失失闯进去，仍以为可以像往常一样发发她主母的威风。谁知此刻狄希陈宅中已另有"主母"了。结果被新主母及其底下人围起来痛殴了一顿，只好低声下气，不再撒泼，让寄姐对她说：

家仍是我当，不许你乱插杠子。事还是我管，不许你乱管闲事。媳妇子、丫头都归我教诲，不许轻打轻骂的。

这就确定了家里的权力位阶。对这位主母，胭脂虎素姐只能陪笑脸，"寄姐凡有生活，争夺着要与寄姐去做。寄姐手上偶然生了疮，死塞着要争与寄姐梳头。寄姐或是头疼发热，一日脚不停留地进房看望，……寄姐的连盆马桶，争着要与她端"（九十五回）。

看官要知：主母的权威如此，连素姐都要曲意奉承，陪小心、伺颜色到这个地步，丈夫又何敢不然？盖其势足以劫之、其威足以慑之、其号令足以使唤之，可以让底下人争着去献殷勤、套近乎。情况跟专制

王权底下的政治生态是一模一样的。

九十一回《狄经司受制嬖妾，吴推府考察属官》载吴推官询考僚属，竟然全都怕老婆，而感叹说："世上但是男子，没有不惧内的人。风土不一、言语不同，唯有这惧内的道理到处无异"。男人为何惧内呢？若说因果报应，难不成人人均欠了老婆的前生债？那当然不可能。而是这种家中权力结构使之如此，故人人若是。

《醒世姻缘传》开语即曾以专制王权下臣子的处境来形容男子与主母的关系，谓："你做那勤勤恳恳的逄干，他做那暴虐狼愎的桀纣，你做那顺条顺络的良民，地做那至贪至酷的歪吏"。对家庭中夫妻关系之实况，做了清楚的喻示。

然而，暴政虽猛于虎，母老虎实又更虐于暴君。就是专制帝王也不能跟老婆比。所以《姻缘传引起》云：

> 人世间和好的莫过于夫妻，又人事仇恨的也莫过于夫妻。君臣之中，万一有桀纣的皇帝，我不出去做官，他也难为我不着。……冤家相聚，无论哪稠人中报复得不畅快，即是那君臣父子、兄弟朋友之际，也还报复得他不太快人。唯有那夫妻之中，就如脖项上瘿袋一样，去了愈要伤命，留着大是苦人。日间无处可逃，夜间更是难受。官府之法莫加、父母之威不济、兄弟不能相帮、乡里徒操月旦。……岂不胜如那阎王的刀山、剑树、硙捣、磨挨、十八重阿鼻地狱？

晁大舍射死仙狐，又让妻子生气上吊，二姝含恨，便转生成为他的妻妾。期间曾托梦给晁大舍他娘，晁老夫人问：为何被射杀了，反而要给他做妻妾呢？鬼魂答道："做了他的妻妾，才好下手报仇，叫他没处逃、没处躲，言语不得、哭笑不得，经不得官、动不得府，白日黑夜风流活受，这仇才报的茁实！"这句话，便是前面《引起》的注脚，这才叫做"无所逃于天地"。

晁大舍转世为狄希陈，果然受两妻酷虐悍挞、荼毒万般、无所不至。这种对悍妇的描写，无疑与《聊斋》极为肖似，狄希陈尤似杨万石。

虽然素姐与寄姐之悍恶，或许可视为特例，但无论《聊斋》或《醒世姻缘传》，都是把"惧内"视为普遍现象的。天下之为妻者，未必均如

素姐寄姐般悍恶、未必均挟了冤来报仇,但“世上但是男子,没有不惧内的”。亦如君王亦有仁政爱民者、亦有温善者,然臣民仰视天威,依然无不畏惧。

家庭中,做妻子的诚然也不乏怨怼。但那是统治者的烦恼。米谷不登、计用不足、夫不服管、子不服教、僮仆不勤、邻里戚族多啰唆之类。斯乃君王感叹刁民、盗寇、劣吏、顽梗、庸臣、懦将、以及四邻未能宾服一类的抱怨,而不是“惧”。天下只有惧内一辞,只有怨妇一辞,就因为妇只是怨。怨夫不乖、怨子不好、怨事太劳、怨命不够好等等,而先生才是惧。惧其威,故伏其教;惧其怒,故承其欢,哄着让她高兴。对妻子的关怀怜爱、奉承体贴,实也是惧的一部分。

何况,臣民对君王,不会有内在自发的爱,夫对妻却不然。因对之有爱,故又不能舍去,不能像对其他人那样,要求平恕以待我。以致因爱妻而受制于妻,终于形成爱惧共生的情况。

一般市井小民固然也如此爱惧交迸,但虐妻者亦不乏人,这又是为什么呢?此殆如政治上亦有盗寇起事、困民揭竿,甚或强臣劫迫君王之事,本不足为奇。可是书生文士,此种揭竿而起、铤而走险的勇气一向较少;又受圣贤言论之制约,不喜欢也不擅长诉诸武力;受了专制压迫,更惯于逆来顺受。他们在面对君上时的顺从态度,跟他们在家庭中面对老婆时“俯首贴耳,而受无妄之刑(《聊斋》卷十),是完全符应的。书生文士,在我国社会上,向来不是暴动或起事的主要阶层,至多只是个别地在有人揭竿或落草时去依附之,从旁出谋画策而已。这种现象的原因,正可以从其家庭生活中去理解。

因此,总体地看,《醒世姻缘传》在轻视医生、批评邪教、提倡放生、描写市井生活、主张“学必先于治生”、讲说世俗生活中的文人生涯、刻绘悍妇嘴脸……等等方面,都与《聊斋》非常符契。两书纵非均为蒲松龄所作,也可视为同一组作品。它们写成于同一时期,反映了同一阶层的社会及家庭生活状况。透过《醒世姻缘传》,更能让我们理解《聊斋》所描述的文士处境。

在蒲松龄所身处的17世纪末期,欧洲社会形成了一种迥异于中世纪的风貌,其上层社会的家庭结构,据劳伦斯·史东(Lawrence

Stone)《英国 16 至 18 世纪的家庭、性与婚姻》的描述，有核心家庭重要性增强，夫妻情感关系、父权也均增强之势。原因有三，一是亲族关系、扈从关系在社会上不再成为组织原则，所以家越来越是夫妻家庭的核心的事；二是国家权力接收了从前一些由家庭、亲属及扈从所执行的社经功能；三是新教将基督教道德带入绅士阶级及都市中产阶级家庭中，既神圣化了婚姻，也使家庭成为教区的一部分。而这一点，配合着第二点，又使核心家庭比较不受亲族（尤其是妻方的亲属）的干涉，宗教、法律、政治变迁则促进了户长权力的现象。

此种现象，一方面强调婚姻中情感的因素，一方面却又强化了父权。故史东写道："妻子对丈夫的顺从，在上层及上层中产阶级里，是确然无疑的事。但在工匠、店老板、小农、非技术劳工中则没那么明显""国家和法律将妻子对户长的顺从，认为家庭对其首领的臣服，是与臣民对君主的臣服类似，且前者是后者的直接肇因"（详见该书第四、五章）。

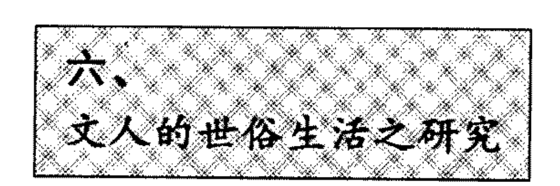
16 至 18 世纪，也是我国国家权力增强的时段，但国家对家庭结构的影响并不明显，因为即便在中古世族社会，亲属、扈从都已不是组织原则，也无法干预家庭核心的夫妻之关系。可是早期夫妻结合，并不太强调情爱之地位，明末清初一大批才子佳人遇合小说，才对此极力刻画。故可说因情爱而结合的婚姻关系，是 17 世纪末期文人阶层所提倡的新伦理观新理想，这点与英国倒有些类似。

但强调婚姻中的感情因素，所形成的家庭内部关系，却与英国截然异趣。文人阶层从圣贤经传及理念层次上获得的是父权式的家庭观念。可是，若套用史东的话来说，则是"丈夫对妻子的顺从，在上层及文人阶层中，是确然无疑的事"。也就是说，在文人的世俗生活领域，他除了受王权之宰制、经济市场之宰制外，同时也受到妻子的宰制。

蒲松龄所描述的不第秀才，奔波于科举体制中，事实上属于第一类。甘心帖耳地钻帝王之彀。而且在这个体制中，毫无挣脱的办法，悲其境遇而莫能逃亦莫能离却。他所叙述的文人业贾现象，则凸显了文人受到经济市场之宰制，不能不去治生。至于那些悍妇对丈夫惨无人

道的管束虐待，或丈夫叩服于女主座前之现象，就是文人受妻子宰制的写照了。

文人的市井生活或世俗生活，就是深陷在这三重宰制中的。



六、文人的世俗生活之研究

文人生活的研究，以往甚少，而且颇为偏狭。因为视域大抵集中在文人的文坛交游、文艺活动、诗词歌赋、琴棋书画，以及诗酒酣唱、烟霞寄傲的部分。这是文人的文学生活，乃其本业，犹如商人从事其贸易、农人操其农事一般。当然是值得注意的。

其次，就是文人的日常生活。明清时期，文人的日常生活早已艺术化。就像我在《生活的艺术化》一文中所描述的，对于生命的每个阶段、生活的每个领域、季节时令每一段时间的安排，都有所经营，兼顾养生及人文情趣。例如赏花、品茗、焚香、艺兰、集古、饮酒、奕棋等等，形成一种优雅闲适的美感生活。对这种文人之美感生活状态，以及它逐渐浸润到社会各个阶层去的状况，迩来研究者也开始渐渐有所论析。

但文人的生活，除了艺术化的这一面和其文学职业生活之外，尚有其世俗面。也就是他们与社会上其他各流品、各人等、农工商佣一样的衣食日用生活起居。

这种文人的世俗生活状态，为向来讨论文人生活者所忽略。大家忘记了文人也是人，也有其世俗生活的一面。而且正因为文人所从事的文学职业及其所追求之艺术生活品味，须要在世俗生活领域中取得支持，否则根本不能进行，故文人的世俗生活其实比起其他行业人更为重要。可惜论者对此，殊乏关注。

以前文所举乾嘉文人沈三白的《浮生六记》为例。评述者清一色只注意到沈三白与芸娘的爱情、两夫妇的美好艺术生活，间则批评中国大家庭中的婆媳关系而已。实情岂仅是如此?

事实上，三白夫妇的闺房之乐，是一种文化品味所烘托所培养出

来的乐趣，其中充满了对美的追求与对韵趣的欣赏。故在其闺房之乐中，我们看到的不只是两人腻在一块儿卿卿我我你侬我侬，而是看到类似《醉翁亭记》所谓“乐乎山水之间”的游赏之乐，看到园林生活之乐、诗文赏析之乐、友朋燕聚之乐、饮食料理之乐等等。他们夫妻莳花养草、饮酒食蒜、刻印章、祷神祠、和诗、行令，一举一动，皆充分显示了文明润泽的美感。正是这样优雅而有情趣的文化生活，陶铸滋养了夫妻的感情，使它能相悦以守、莫逆于心。我们看书的人，之所以艳羡其夫妇，也即是因为我们都对那样文明韵趣之生活倍感向往。

但是，这样的生活，本身乃是充满危机的。沈三白是清朝乾嘉时期生活在苏州的文人。苏州的文化气氛，养成了他的文化品味，也提供他遂行此种生活的条件。例如他们可以住在景观秀绝的沧浪亭，家中可以经常召伶演戏，他们精于花艺，能制作盆栽，又擅长迭石，对于居室布置，如怎样制作屏风、怎样焚香，均有若干讲究。这种生活，虽未必定须饶于赀业者方能备办、未必即属于资产阶级之生活品味，但必须是对生活本身费力经营、用心打理。故沈三白自称：“贫士起居服食，以及器皿房舍，宜省俭而雅洁”。身虽贫士，在文化生活上却要求精致而富裕。此其为理想。然生活若过度贫困，衣食尚需张罗，则岂能再论其雅洁与否？生活的重担，有时是会压弯了人的脊梁，使人只能绻曲苟活于时代的角落中，对器皿房舍服食，无暇讲究的。

不幸沈三白正是个拙于生计的文人，所学只是如何替人办文书当幕僚。其游幕生涯，颇不顺利；而且浪迹四方，俯仰由人。故夫妻相处，离别时多。有时无故遭到裁员，心绪及经济也大受影响。后来一度想从商做生意，跟他姑丈去酿酒。不料又碰上林爽文事变，海道阻隔，亏蚀老本。种种不如意，弄得贫病交迫，依亲友接济，勉强支持。到芸娘死时，沈三白要“尽室中所有，变卖一空”，且得友人济助，方能将之成殓。其生活境况之惨，可以想见了。

因此，所谓《坎坷记愁》，并不单指芸娘与三白在“旧式大家庭礼教下遭到摧折”或婆媳不和的问题。他们的坎坷，是因其文化生活本身即是有条件的。漂泊动荡、奔走衣食，会使这种闲情逸趣根本无法滋长。

由此看来,三白夫妻的坎坷,是同时来自几个方面。一是人事上的困绌艰辛,贫弱无依。这种贫困,自然影响到他们在家庭中的处境,例如财务债务的纠纷。加上芸娘代司笔札所引起的笔墨口舌纠纷,以及处事方式,不得姑舅欢心,酿成了家庭中的坎坷。在个人情感方面,又受憨园背信、阿双卷逃的刺激,无法承担。

个人情感上深受打击,家庭中纠纷不断,外向世界又使他们处处碰壁。以致妻死、父丧、子夭、弟逼、女遣,人生的痛苦,集中到这一卷小书里。若说《闺房记趣》极夫妇之乐,那么,《坎坷记愁》就是尽生人之悲、穷人伦之变的痛苦悲号了。以三白与芸娘的死别为主线,勾勒出这一幅茫茫大悲的景象:"当是时,孤灯一盏,举目无亲,两手空拳,寸心欲碎,绵绵此恨,曷其有极!"

《浮生六记》正是在这里显示了它的经典意义:极夫妇之乐,尽生人之悲。其悲,本于文人世俗生活之拙困,而其乐,遂愈形可悲也。

《聊斋志异》叙文士之悲,同样具有经典意义。蒲松龄场屋科考不顺利,落拓江湖载酒行,以谈狐说鬼寓其悲慨,其自序云:"集腋成裘,妄续幽冥之录;浮白载笔,仅成孤愤之书。寄托如此,亦足悲矣",洵为实录。

蒲松龄的父亲蒲国鼎,就是个落拓文人,"操童子业,苦不售。家贫甚,遂去而学贾"。因此他非常期待蒲松龄能考上科名。不幸蒲松龄又屡考不上,"五十余,犹不忘进取"。结果是屡败屡战,终致家贫如洗。幸而有贤妻刘氏经营持家,才免于饿死。

刘氏在蒲家,本来也与家中几位女人相处不来。蒲松龄说她:"入门最温谨,朴讷寡言,不及诸宛若慧黠,亦不似他者与姑龃龉也。姑董谓其有赤子之心,颇加怜爱,到处逢人称道之。冢妇益恚,率娣姒若为党,疑姑有偏私,频侦察之:而姑素坦白,即庶子亦抚爱如一,无瑕可蹈也。然时以虚舟之触为姑罪,呶呶者竟长舌无已时"。由于实在处不来,所以就兄弟们分了家。分家以后,"纺绩劳,垂老苦臂痛,犹绩不辍。衣屡浣,或小有补缀。非燕实则庖无肉。松龄远出,得甘旨不以自尝,缄藏待之,每至腐败。兄弟皆赤贫,假贷为常"(《刘氏行实》,《聊斋文集》,卷八)。

蒲松龄有一女四男,“大男食饩,三男四男皆掇芹。长孙立德,亦并童科”。但都非蒲氏的功劳,因为他外游到七十岁才停止,孩子都赖刘氏教诲养大。

这样的生平,使得《聊斋》中对文士不第有深刻的体认,文士之穷、以及文人转而业贾,他是有亲身体验的,且与沈三白颇有相同之处。可是他比沈三白幸运,老婆非但能如芸娘般理解他、支持他,而且比芸娘能干。芸娘对沈三白,只能提供爱以及艺术化的生活。然而,对世俗生活,芸娘是笨拙没有能力处理的。刘氏在这方面,远比芸娘强。她处在大家庭中,能以温谨获得婆婆的喜爱。虽因此导致娣姒失和,且析家产时分得极少极差,但分家之后,一肩挑起家计重任。治生持家之能,非芸娘所能及。

在未分家前,蒲家固然还有蒲老先生及夫人在,然而家中之“主母”却非蒲老夫人,而是“冢妇”。冢妇率娣似若为党,不但“侦查”蒲老夫人之言行、与刘氏的关系,更“时以虚舟之触为姑罪”。这种情况,适足以说明当时家庭内部权力状况之真相。“冢妇”之称,犹如“冢宰”,正是真正秉持家政国政者。

分家以后,刘氏自己担任家中之冢宰,“食贫衣俭,瓮中颇有余蓄”。蒲松龄之所以能不沦落如沈三白,全靠了她。我们唯有从蒲松龄沈三白这样的生活经历中,才能了解文人的世俗生活,也才能明白《聊斋》中所记的一些事。

看他这样的经历,也有助于说明《聊斋》中有关女性描写的问题。

据蒲松龄儿子蒲箬所写的《清故显考岁进士候选儒学训导柳泉公行述》言蒲松龄所撰之书、所编之曲,“直将男之雅者俗者,女之悍者妒者,尽举而匋于一编之中”。可见蒲箬也认为他父亲所写的女子以悍妒为主。《聊斋》中的女人,在谈恋爱阶段,都是可怜可爱、不悍不妒的。悍与妒都表现在婚后家庭生活中,可能是蒲松龄所著的《醒世姻缘传》,更是针对这点极力刻绘。

居家是人类主要的日常生活。在这种生活中,中国向来被指摘是个父权社会,父权的主要行使领域也就是家庭。可是,为什么号称是父权制的社会竟然出现这么多悍妇呢?为什么惧内现象如此普遍呢?

过去的研究者对此均乏究心。不是反复说女人如何受虐受压迫，就是仍把妇悍归罪于男人。说因为男人花心，所以妇妒；由于长期受压抑而形成心理不健全故妇悍。这些解释，都是因不明白中国父权制之实况使然。

目前一般人(包括女性主义人士)惯常用"父权制"来描述历史上男性对女性的压迫。但这是这个辞意在现代的借用，原先政治学社会学或法学中，父权制主要并不指这个意思。

父权制，要迟到1861年才由Henry Maine《古代法》中提出，后来渐渐普及。研究者用这个术语及概念去分析古代社会，大体认为希腊、罗马、以色列等处均具有父权制的特征。

那么，父权制之内涵为何呢？一、这是指一种父系宗族的权威关系。二、这种父系宗族系谱必须与财富及土地联结，因为父亲的权威之一，就是分配财产。贫无立锥之地者，事实上即无法建立这种宗族，只能依附为贵族之"客"。三、家族中的家户长同时又是与神联结的，因为要由他代表宗族主祭祀。他也因与神联结而具有"克里斯玛"奇魅的领袖地位及权威能力。四、父亲对财产、土地、奴隶，均有其处分权力：也可指定继承顺序；可收养子女、离弃妻子；命令家族成员。家族成员则须顺从他。五、在法律上，只有他能拥有市民权；家族成员若有不法行为，也只有他可以处罚，甚至有权杀掉儿女或奴隶。

这种体制，在中国有没有呢？早期的研究认为是有的，不但有，而且跟罗马一样，非常典型。但近期的研究则觉得中国情况特殊，宜另做分析。

怎么说呢？一、罗马法允许被认养者纳入父系团体中，给予被收养人跟血亲相同的权利，中国则否。二、中国没有"家父长"(Patria Polestars)这个概念。勉强说，只有"孝"与它类似。但孝意指顺从于家族或社会中的角色；家父长一词，却意味权力关系。罗马法强调父亲对儿子的所有权。三、西方历史的发展，是国家权力逐渐取代宗族、地主权力，故父权制逐渐脱离世袭制而削弱而改变。中国很难如此模拟。例如希腊早期，父亲有权杀其子女，后来就不可以。古罗马时也可以，后来国家法律便不允许如此了。中国则只有明清时期才有此可

能。四、但国家力量的介入,又规范了父亲许多权力。父亲在家庭中丧失了世袭制权威,以及随意处分其财产、婚姻、继承关系的权力。比西方社会中的父亲更不具有父权制的支配地位。

而更重要的是,“父亲”这个角色,在中国常是由母亲扮演的。也就是父系而母权。母亲实际上主持家计、管教子女、分配财产、指挥佣仆、命令家族成员。因此中国的父权制之实况,并不能依它字面意思去理解。我们看《醒世姻缘传》或同样写于康熙乾隆间的《红楼梦》,就都可以发现那些家庭中发号司令的权威支配者,都不是老爷而是奶奶,如贾母、王熙凤、探春等。

陈翠英《世情小说之价值观探论:以婚姻为定位的考察》把这些在家中掌权的女人称为“妇女形象的男性化”,认为它代表了传统男尊女卑社会的松动迹象。也就是说,男尊女卑、父权制并不能完全宰制女性,女性可藉由男性化来颠覆传统体制(《台大文史丛刊》,1996年)。

这个讲法只说对了一半。真相是:男尊女卑的理论在实际生活中有非常多样的转变(即实践)方式,而实践的结果,恰好常与理论所说不同。犹如理论上都说“民为邦本”,人民是国家的主体或根本,民为贵、君为轻;但实际政治实践却一定是君贵民贱,君凌驾于民之上。

为什么男尊女卑之实际运作能反过来呢?政治上,民贵君轻,而终至君贵民轻,原因在于君代表了人民、代表了政权。人民被他所代表了之后,人民实际上就不存在了,只剩下代表而已(亦如人民选出民意代表之后,政治上就只由代表去玩,人民没份。代表也从此不再代表人民,只遂行他自己的意志)。而且相反地,人民还必须供养这个代表、维护这位代表,因为这个代表已代表了人民及整个政权。家庭中,情况类似:本来男尊女卑,父亲在家中是家长,有其权威地位,但因父亲经常出游(游学、游幕)如蒲松龄那样,家长这个位置遂由母亲取代了,形成了父系而母权的局面。文人又不善治生,家计需赖妻子经营,经济权遂因此也归了主母。

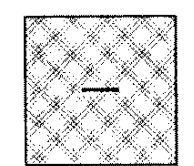
阿瑟·科尔曼《父亲:神话与角色的转变》一书曾分析父亲与小孩的关系,在其第二章《贯穿生命周期的天父意象》中说早期父子关系

趋于理想化，成年时期变得疏远和情感矛盾，最后才形成和解(1998年，刘文成译，东方出版社)。

这样的父子关系，事实上也不发生在中国传统家庭中，因为父亲只以理想型存在于儿子心中。儿子成长后并不需要挣脱父亲之笼罩，并不必抛弃儿童时期的父亲意象，才能成就自我。在他成长期间，父亲基本上都是不在场的。养之教之者，乃是母亲而非父亲。反之，媳妇与婆婆的关系才比较接近西方意义的父子关系。媳妇是"父亲自己对儿子的恐惧的继承人"，故"父亲必须处理好自己压服或毁掉孩子的强烈欲望，必须接受儿子将要取代他的必然性"；媳妇则仿佛有弑父情结的伊底帕斯。两者在家中形成难以避免的紧张关系。

对于父权制在社会生活中的这些实际状况，蒲松龄及其同时代的小说，提供了我们许多视角，足以澄清历来之误解。过去对此缺乏论究，实在是颇为可惜的事。

饮食：饮馔的文学社会学



中国人的文化特征，从外国人的角度来看，恐怕饮食一项是要名列前茅的。许多外国人士的旅游记录都谈到过中国人的饮食文化令他们啧啧称奇。

例如美国人何天爵(Holcombe 1844~1912 年)在《真正的中国佬》一书中说："中国人的饮食文化丰富多采，每一道菜都各具特色，与西方的饮食习惯迥然不同。主人与客人之间的礼仪应答、推杯换盏等形式，也与西方的做法千差万别"[1]。葡萄牙人曾德昭 (Alvaros Semedo 1585~1658)《大中国志》则说：

"中国人为宴会花费了许多时间和金钱，因为

他们几乎不断在举行宴会。凡是聚会、辞行、洗尘、以及亲友喜庆，无不举行宴会以示庆贺。遇到哀伤事件，也有抚慰的宴会。重要的事务也在宴会上处理。不管开始任何工作，或修盖完房屋，也不可缺少宴会”[2]。

这类记录，确实勾勒出中国社会上最重要的文化特征。饮食，在中国人社会中，似乎主要并非个体生存及享乐之问题，而是具有高度社会意义与功能的。

社会，呀，社会这个词，原本就来自“社”与“会”这两种社会基本组织单位。整个社会，就是一个个小的社与会的集合。在曾德昭的书中，他也提到了会社，以及会社中进行饮宴的状况：“一般说，一般人，特别是同一衙门的吏员，有一种他们称为‘兄弟会’的会社。兄弟会按一月的天数，有三十人，大家轮流到这家或那家吃喝，举行宴会”。社会上大多数人都会参与会社，而会社又以饮宴为其主要活动方式，这一段话已经讲得非常明显了。

今存敦煌文献中，社邑文书即有三九六件，包括社条、社司转帖、社历、社斋文等等。依据这些文书，我们可以知道：凡申请进入某社成为社员，都必须备酒席请宴。例如“伯二四九投社人马丑儿状”：

投社人马丑儿状

有（？）□长□□

鸳鸯失伴，壹只孤飞。今见贵社斋集，意乐投入。更有追凶逐吉，于帖丞了。若有入社筵局，续当排备。伏乞三官众社等乞赐收名入案。不敢不申，伏请处分。

这是入社有宴。入社之后，则有参加局席的义务，若不参加，是要接受处罚的。例如“斯六〇六六”，社司请社人赴局席转帖：

右缘局席造出，幸请诸公等，帖至，限今月廿四日卯时于干明寺取斋。捉二人后到，罚酒壹角；全不来者，罚酒半瓮。其帖立递速分付，不得停滞。如滞帖者，准条科罚。

此即局席。局席之外，宴会还包括斋会、设供、祭奠、或为社员“起病暖脚”的各类筵设。

这种社，有宗教性质的、互助性质的、也有地域性质的，或性别分

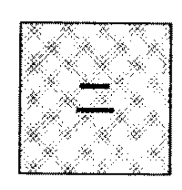
类的。例如由佛教徒结集的，属于宗教结社。前文所说"兄弟会"之类，则属于互助性质，敦煌文书中提到一些"亲情社"即为这一种社，以拟亲族同恤互助的方式结集而成。地域性的，就是各地的坊巷社。性别区分者，则如敦煌文书中经常出现的"女人社"。这些社集聚会，乃南北朝隋唐时期极为普遍的社会组织[3]。此外，就是职业结社，也就是行会了。

工商业社会，在唐已颇为发达，入宋更形蓬勃。据《房山石经题记汇编》各行刻经的资料来看，唐代行会至少已有布绢、生铁、炭、肉、米等廿余行。宋朝《梦粱录》、《武林旧事》、《西湖老人繁胜录》等书所载之会社，更是名目繁多[4]。这些行会结社，与六朝隋唐之敦煌文书所显示的情况一样，也仍是以饮宴做为其主要活动内容的。而且直到清朝都是如此。

例如入社要备酒席，我们在光绪己酉湖南耕新书社的章程中也能看到："招收徒弟，主人代入帮酒两席，请同行为证"这样的文字。光绪丁酉湖南省城纸店业条规中又说："总理公务人……倘怀私舞弊，一经查出，定例罚酒席一台、大戏一部"、"店主图骗客师薪资及凌辱客师者，定例罚酒一台"。光绪三十年益阳伞店条规则记载："每日轮派首士四人，分街查察。如有滥价滥规者，一经查出，罚该店演戏一部、酒四席"。光绪十五年武冈成衣行条规也说："每年建醮、演戏，各出酒席钱六十文。交钱赴席。如违，不准上席，决不徇情"[5]。诸如此类，均可见入社要饮宴；社集中最主要的义务，则是交钱办理行业神祭祀。祭祀之同时也就是社友聚餐会饮的时候。若违背了会社行规的规定，处罚的方法，仍然也是请大伙儿吃喝一番。

在中国社会中，饮食就是如此地重要。它是接纳某人成为一个群体的进入仪式。办一桌酒席，请大家吃了，这一群吃饭的人便成为一个生命的共同体（共同体这个词是由 communite 译来的，而 communite 恰好早期就译为社或社区）。祭丧与共、守望相助、共同遵守协商的行为准则与伦理规范、共同承担义务。若违背了这些，就必须再请一次酒席，陪礼谢罪，重新缝合受了伤、有了裂痕的生命共同体。吃了这桌酒席的人，乃亦重新接纳他，让他再度成为生命共同体

中之一分子。



二

懂得了饮食在中国社会中的意义与功能之后，许多的文学问题才好谈。

以中国第一本《文选》来说。昭明太子所编，诗共分甲乙丙丁戊己庚七个部分。甲部又分为两类，一是"补亡"、"述德"、"劝励"、"献诗"，是就个人之德行说的；二为"公燕"、"祖饯"，则是就群体说的。底下才分别谈咏史、游仙、招隐、咏怀、哀伤等等。也就是说公燕与祖饯被他看成是最重要的诗之功能。

那么，何谓公燕？燕就是燕饮聚会。曹子建诗："公子敬爱客，终宴不知疲，清夜游西园，飞盖相追随"、王粲诗："高会君子堂，并坐荫华榱，嘉肴充圆分，旨酒盈金罍"，都是公燕。《文选》所收，尚有刘桢《公燕》、应玚《侍五官中郎将建章台集诗》、陆机《皇太子让玄圃宣猷堂有令赋诗》、陆云《大将军燕会被命作诗》、应吉甫《晋武帝华林园集诗》、谢瞻《九日从宋公戏马台送孔令》、范晔《乐游应诏》、谢灵运《九日从宋公戏马台送孔令》、颜延年《诏曲水燕诗》《皇太子释奠会诗》、丘迟《侍燕乐游苑送张徐州应诏》、沈约《应诏乐游饯吕僧珍》等。足证饮燕聚会之间作的诗不少，其诗亦可自成一类。

所谓祖饯，李善注云："崔实《四民月令》曰：祖，道神也。黄帝之子，好远游，死道路，故祀以为道神，以求道路之福"。实际上就是在路上为人饯行，置酒席送别，如曹植诗所称："亲昵并集送，置酒比河阳。中馔岂独薄，宾饮不尽觞"。《文选》所收，亦有孙子荆《征西官属送于陟阳候作诗》、潘岳《金谷集作诗》、谢瞻《王抚军庾西阳集别作诗》、谢灵运《邻里相送方山》、谢朓《新亭渚别范零陵》、沈约《别范安成》等。

聚会饮酒，或送别饮酒，当然不止这些作品，像苏武与李陵的赠答，就说："我有一尊酒，将以赠远人"。在与友朋赠答酬唱的诗篇中，几乎总与饮燕有关。因为"酬"这个字，本来就取义于饮酒。诗人的唱

和更常被形容为“诗酒酬唱”。宋初不就有一本诗人诗酒唱和的总集叫做《西昆酬唱集》吗？友朋会聚饮燕，作诗赠答，此喁彼和，兴会感荡，乃是诗人创作最普遍的形态之一，故聚会饮食本来就不止有“公燕”或“祖饯”这两种状况及这两类诗。可是，我们不能不注意昭明太子特别标出这两种文学类型的意义。

《文选》的基本架构是“分类选文”，故其方法为分类学。先将文学分成一些体制或风格上的类型，然后依这些文类来选择佳篇，各安其位。如此分类，并非简单地物种分类，而是具有类型学(Typology)意义的，故其所分诸文类对后世影响甚大。类型因其成分与属性之不同，而形成区分，出现不同的文类及风格。在这一类体制及风格之间，则为一堆集体相似之对象，彼此同有体制或风格上的类同性。

这是《文选》的基本状况。但公燕与祖饯却有另一些性质。

第一，公燕与祖饯，与赋、铭、表、咏怀、咏史、游仙一样，都被视为一种文学类型。昭明太子正式承认了饮食在诗歌题材、主题思想、词汇运用上，已经足以成为一个可以辨识的类型特征，与人类其他经验，如游旅、哀伤等等可以并列来看待。而且，它被选列于所有诗歌类型之前，更显示了这个经验与类型也许最为重要。

第二，这个经验，在《文选》的体系中，与其他诗歌类型可以合起来共同组成一种“有意义的结构关系”。述德等，提醒了人根源性的认识。公燕祖饯，指明了人的社会性存有。咏史，显示了人的历史性感受。游仙、隐逸、游览，则表达了人的超越性追求。咏怀与哀伤，才是个人情志的表现。答赠、行旅、军戎、郊祀，描绘的，则是人在现实世界的活动。这样的结构，可以看出昭明太子文学类型学的精神旨趣，而饮燕在其中所占地位之重要，不言可喻。

第三，类型区分，理论上应该让类型与类型之间具有明确的差异，否则容易造成辨识的困难。但因公燕与祖饯，指明的是人的社会性存有。这是人存在的基本状态。人的其他社会活动必然也就是在这个基本状态中发生的。因此，这些诗事实上并不易明确地与其他诗歌类型区分得开。不但如前文所说“赠答”类诗中会有燕饮聚会之描述，游仙、游览等各个类型中也都可能会有。这种情况，肇因于饮燕的特

殊性质,其他的类型就较不会出现此一状况,例如军戎诗中不会有游仙的主题、咏怀诗也不容易与赠答相混。

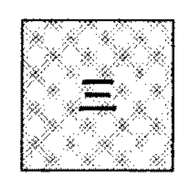
对于这一现象,有许多值得申论之处。饮燕既为人文社会性存有之特征,又通贯于超越性追求及现实世界之活动中,当然应该好好谈谈,但那且慢点说,留待后文处理。此处可以先谈的,乃是:昭明太子这样的文学类型区分,事实上已显示了一个特殊的文学视角。怎么说呢?

近人讨论中国诗学理论,基本上都认为它主要是个体抒情的。所谓:“诗言志”(《尚书·尧典》)、“诗者志之所之也。在心为志,发言为诗,情动于中而形于言”(《毛诗序》)。强调个体抒情之性质。所以诗主要是表达诗人内在的自我,抒情咏怀、吐写襟臆,如朱熹所称:“人生而静,天之性也。感物而动,性之欲也。夫既有欲矣,则不能无思。既有思矣,则不能无言。既有言矣,则言之所不能尽而发于咨嗟咏叹之余者,必有自然之音响节奏,而不能已焉。此诗之所以作也”(《诗集传序》)。既然诗是抒情的,读诗者,也当然要以透过诗句去了解作者内在的情志思虑为目的。此即所谓知音说。创作面的抒情论与阅读面的知音论,彼此遂形成互动的关联。

在这样的观念倾向下,诗人之间的诗酒酬唱、联吟迭和,是没什么意义的。觉得那些“应酬”之作,要不就是敷衍,要不就是闹酒时的游戏之作,非但不足以显示作者个体内在深刻的情志,而且表现了传统文人堕落的一面。

近几十年来我们对中国诗歌的理解与评价,基本上即是如此。但我们都忘了,孔子说诗,曰:“诗可以兴,可以观,可以群,可以怨。迩之可以事父,远之可以事君”。兴感与怨怒,固然属于个体情志的问题;观与群,乃至事父事君,却都是社会性的。所以黄宗羲《汪扶晨诗序》说:“观风俗之盛衰,凡论世采风,皆谓之观。后世吊古、咏史、行旅、祖德、郊庙之类是也。孔曰:群居相切磋。群是人之相聚。后世公燕、赠答、送别之类是也”(《南雷文定,四集,卷一》)。群,原本是诗极重要的功能。但在一味强调“诗言志”“诗者,缘情而绮靡”的情况下,反而被忽略了。昭明太子的分类,才能让我们重新反省到:可能诗之可观可

群，比其可以言志抒情更为根本、更为重要。起码昭明太子的看法即是如此。对于公燕、祖饯、酬唱之类诗，我们也应有新的认识[6]。



三

饮宴酬唱，在诗人之创作活动中占什么地位，我们不妨随便找一位诗人来观察。不必找社会性太强的诗人。像李商隐这样著名的抒情诗人就可以说明这种事实了。

李商隐诗集，宋本分为三卷，上卷中，《自喜》即云："鱼来且佐庖，慢行成酩酊，邻壁有松醪"。又《江亭散席循柳路吟归官舍》之席就是酒席。而酒席又不止此一席，《饮席戏赠同舍》、《妓席》、《杜工部蜀中离席》、《王十二兄与畏之员外相访，见招小饮》、《席上作》、《三月十日流杯亭》、《饮席代官妓赠两从事》、《华州周大夫宴席》，都是因饮燕而作的诗。

卷中，《韩冬郎即席为诗相送，一座尽惊》、《评事翁寄赐饧粥，走笔为答》、《妓席暗记，送同年独孤云之武昌》、《崇让宅东亭醉后有作》、《七月廿九日崇让宅燕作》、《初食笋呈座中》、《韩同年新居饯韩西迎家室戏赠》、《离席》、《夜饮》、《县中恼饮席》、《南潭上亭燕集，以疾后至，因而抒情》，亦均为饮宴之诗。

卷下，《南山赵行军新诗盛称游燕之洽，因寄一绝》、《天平公座中》、《饯席重送从叔余之梓州》、《河清与赵氏昆季燕集得拟杜工部》等，同样也可以看见饮燕为诗之情况。

这些都是与饮燕直接相关的诗，或为饮燕饯送而作、或缘饮馔兴感、或于席上献技较艺。要看这些诗，我们才能明白俗语中"即席"一词是什么意思。韩冬郎即席赋诗，李商隐也在席上或戏赠同舍或代官妓捉刀，或席上命笔，或妓席暗记，不一而足。此类作品，均如书法之即席挥毫。而这个"席"，不是别的，正是酒席筵席之席。

李商隐少年孤露，幸而厕身令狐楚幕府，为令狐楚所赏识。故其酒席经验，首先是在令狐楚的筵席上，也就是所谓的"天平公座中"。

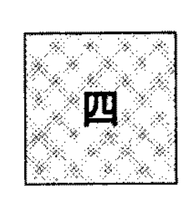
《初食笋呈座中》云:“嫩箨香苞初出林,于陵论价重于金。皇都陆海应无数,忍剪凌云一寸心”,恐怕就是这位少年雄心壮志的表现。当然,除了令狐楚幕府人士之外,李商隐还有一些朋友,例如罗劭兴,李氏寄给他的诗就有“高阳旧徒侣,时复一相携”之句,自然是酒伴无疑了。这种少年饮燕经验,对其人生当有不少的影响,所以中年丧偶之后,寓居西溪,便不免觉得:“近郭西溪好,谁堪共酒壶?”(《西溪》)。感慨自己性格犹疑,也以不获酒喝为喻,说:“中路因循我所长,古来才命两相妨。劝君莫强安蛇足,一盏芳醪不得尝”(《有感》)。李商隐与女性交往,大概酒筵也是一个主要的场所。前面引了许多他参与妓席的诗题,可以想见其一斑。就是无题诗,如“隔座送钩春酒暖,分曹射覆蜡灯红”,不也是筵席上的情事吗?《曲池》描写他见到一位女子,令他几乎不能把持,也是说:“迎忧急鼓疏钟断,分隔休灯灭烛时”[7]。

这些诗中,最特殊的,是《杜工部蜀中离席》、《河清与赵氏昆季燕集得拟杜工部》。李商隐诗,王安石即曾说它像杜甫诗。《蔡宽夫诗话》甚至说唐人学杜甫,学得最好的就是李商隐。可是李氏学杜,究竟学什么呢?集中仅有的两首学杜诗,就都是从饮燕的角度来学杜的。古人对他这两首诗,推崇备至,如纪昀说它矫健绝伦、叶葱奇说它遒隽可诵。其中“座中醉客延醒客,江上晴云杂雨云”的当句对技法,显然李商隐本人也甚为得意,因此他另外又用《当句对》为名作了一首。当然,杜甫之吸引李商隐学他,并不只在当句对而已;此写座中饮燕之情境如绘,想必是老杜“酒债寻常行处有”给他的灵感吧。

凡此种种,俱可见饮燕在诗人生活及创作意识上的重要性。李商隐另有《杂纂》一种,乃自成一格之格言体笔记。每一段讲一句俗话,然后举一群可以显示这句俗话之意义的事例为例。如第一条叫:“必不来”,什么样的情形必不来呢?底下就举了:“穷措大唤妓女、醉客逃席、把棒唤狗”等事做为示例。在这些事语的解释上,我们更可以看到他对饮食这件事的体会极为丰富,而且经常以它来说明事语。除了上举“醉客逃席”之外,如“不相称:不解饮弟子”、“羞不出:重孝醉酒”、“不嫌:饥得粗饭,渴饮冷浆”、“不如不解:僧人解饮酒,解则昏教”、“不得已:忍病吃酒”、“失本体:逃席后不传语谢主人,失宾客礼”、“恼

人:终夜欢饮,酒尊却空"、"不快意:绘醋不中"、"惶愧:醒酒后说醉时语"、"煞风景:苔上铺席、妓筵说俗事"、"虚席:好厅馆不作会"等等[8]。

由于李商隐仕途并不顺利，因此我们常把他的形象理解为一位清寒之士,像蝉一样:"本以高难饱,徒劳更费声"。同时我们也想像这位诗人是孤峭的,所谓:"共誓林泉志,胡为尊俎间?"(《灵仙阁晚眺寄郓州韦评事》),一定不会整天与人酒肉酬酢、饮燕谐谑。其实不然。从上面的分析可见李商隐非常重视饮宴会聚。靠着尊俎交际以谋官爵,固非其所愿,但与友人饮食欢聚却是他最喜欢的事,所以《题李上谟壁》云:"嫩割周颙韭,肥烹鲍照葵,饱闻南烛酒,仍及泼醅时"。这些饮燕经验,对他的人格构成、诗篇创作、乃至对事语之掌握,均有极大的影响。



以李商隐为说,只是随便举个例。前文曾谈过《西昆酬唱集》。西昆诗人本来就是学李商隐的。而李商隐之学杜甫,又是以饮燕这个角度切入的。即使不谈杜甫,我们读李商隐这些"近郭西溪好,谁堪共酒壶"一类诗时,不也会想起韩愈"多情怀酒伴,余事做诗人"那样的句子吗?诗人对饮燕之重视总是相同的。

不过,这其中可能还是有些差异。

以李商隐"饱闻南烛酒,仍及泼醅时"来说,南烛乃道教人士所喜爱之物,用它的叶子煎汁浸米蒸饭,就是道教人士所称之"青精饭"。杜甫《赠李白》云:"岂无青精饭,使我颜色好",所指即此物。用南烛来制酒,则见《神仙服食经》:"采南烛草,煮其汁为酒,碧映五色,服之通神"。李商隐这位朋友李上谟,想必是一位隐士或学道者,故李商隐希望能访着他,一齐喝喝这种酒。他用鲍照葵、周颙韭的典故,意义也是如此。周颙是隐士,曾在钟山西建隐舍,鲍照《园葵赋》则说:"荡然任心,乐道安命……独酌南轩,拥琴孤听"。用这些典故,无非用以点明

李上谟的身份。从吃的食物上，让我们了解这是一位求仙学道者。

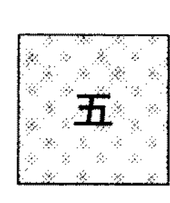
而李商隐为什么会去找这位隐居学道者呢?无他，李商隐本身也曾是一位入山学道者，与李白李上谟一样，亦曾食青精之饭、饮南烛之酒。

因此李商隐诗中谈及饮食时，往往所饮所食乃仙家食物，与杜甫韩愈不同。如《重过圣女祠》说："忆向天阶问紫芝"，紫芝，据《茅君内传》云，服之可拜为太清龙虎仙君。《归墅诗》又说："楚芝应遍紫"。另外，《街西池馆》感谢池馆主人款待时则说："香熟玉山禾"，玉山禾指琼山昆仑之木禾，见《山海经》。他看见石榴时，就想到瑶池的碧桃，垂涎欲滴："可羡瑶池碧桃树，碧桃红颊一千年"(《石榴》)。又在《过白云夫旧居》时说："平生误识白云夫，再到仙檐忆酒垆"。

这样的饮食状态，跟李白颇为类似。事实上求道游仙者大抵也均是如此。如唐人曹唐《小游仙》云："酒酿春浓瑶草齐，真公饮散醉如泥，朱轮轧轧入云去，行到半天闻马嘶"、"侍女亲擎玉酒卮，满卮倾酒劝安期"、"笑擎玉液紫瑶觥"、"青苑红堂压瑞云，月明闲宴九阳君，不知昨夜谁先醉，书破明霞八幅裙"，都是以饮酒宴会来形容神仙生活。其饮馔经验，与杜甫所描述者颇为不同。

李丰楙《曹唐大游仙诗与道教传说》、《曹唐小游仙诗的神仙世界初探》曾专门探讨了游仙诗中大量出现仙宴的现象，认为诗中用神仙饮宴来表达神仙世界富足、安闲、安乐之意味。仙宴、仙厨，是人间用以款待神仙的方式，也是神仙用以相互接待，或接待凡人之神通。所以仙宴仙筵诸情节，除具有俗世宴饮、宴会的生理满足感之外，也常具有宗教礼仪的仪式在。

他的观察很对。游仙类型诗中多写饮宴，是它与公燕、祖饯之类诗歌相同的地方，但所吃所喝之食物并不一样。而这种饮食状况又非游仙诗独具之特征，凡具有求道学仙气质或生活倾向者，其诗多半都会显示类同的饮食内容。李商隐、李白诗即为明显之例证[9]。



李商隐所参加的那些燕席、燕集、燕会,在中唐以后逐渐体制化,变成了文人的集会结社。香山九老,曾传雅集;吴筠亦有“在剡与越中文士为诗酒之会”(《权德舆·吴尊师传》)的记录,至宋而蔚为大观。各地均立诗社,而且这些社都是“河梁会作看云别,诗社何妨载酒从”(《咸淳临安志》卷九六,次答前韵马忠玉)的。

元代诗社更盛,约盟登坛、吟咏为乐,其情景亦如王明所谓“置酒潭上,邀翰林诸公为一日之娱”(《秋桐先生大全集》卷四二,玉渊堂宴集诗序)。明代此风继续发展,《明史》说张简“每岁必结诗社,四方名士毕至,宴赏穷日夜”、《无锡金匮县志》说陆懋成等人“其会则惟论诗。诗成,有燕宴,肴核数盘、饭一盂、酒八九行而已”,这一类记载,简直随处都是。社友们飞笺斗韵,研席即是宴席、吟席实乃筵席。酒八九行,史乘特为举出,示其俭朴,则平时社集饮宴之丰盛可以想见了。

想了解这些社集饮宴之实况,可以参考公安派袁中郎的《觞政》,或清人尤侗《真率会约》。《觞政》述饮酒时之条约规范,凡五十条,正是古敦煌社邑文书记载社集规条之遗风。但古代是结社而立有规条,规条中以饮宴来说明权利义务关系。现在却是为了饮宴特别订了规条。饮宴的意义显然更为扩大,故有专门的酒纠酒令[10]。

这些诗社酒令,我们在《红楼梦》中也可以看到。第三七回《秋爽斋偶结海棠社,蘅芜院夜拟菊花题》说探春要结诗社,给宝玉去了一函。那函当然是个发起的号召,但她怎么说的呢?笺云:“风庭月榭,惜未宴集诗人;帘杏溪桃,或可醉飞吟盏”,全是讲吃,足证吟席正是宴席。

宝玉得了笺,去找探春,其他一干人也都来了,笑闹间结成了一个海棠社,每个人取了个号,也各自作了诗。整个叙述中并没有讲众人如何吃喝,似乎与我们所说“研席即是筵席”不符。但仔细看,我们就会发现:作完诗后,“大家又商议了一回,略用些酒果,方各自散

去”。可见作诗说笑时原即是有酒果的。诗社雅集，酒食宴饮乃是必备的，犹如人活动必有空气一般，故叙述时未必刻意提及，但结尾一笔仍然点明了情况。

后来史湘云要入社，李纨说：“她后来，先罚她和了诗。若好，便请入社；若不好，还要罚她一个东道再说”。罚东道，就是要史湘云请客。后来贾宝玉又特别提醒史湘云：“既开社，便要作东。虽是顽意儿，也要瞻前顾后，又要自己便宜，又要不得罪人”，所以替她张罗请大家赏桂花吃螃蟹，遂有第三十八回《林潇湘魁夺菊花诗，薛蘅芜讽和螃蟹咏》一段故事。

结果螃蟹一吃，吃到第三九回。而且吃完后探春对贾宝玉说：“昨日扰了史大妹子，咱们回去商议着邀一社，又还了席，也请老太太赏菊花”，于是又有了第四十回《史太君两宴大观园，金鸳鸯三宣牙牌令》。

大观园中众姐妹在这四回中的身份，其实就是文人。作者借着写这段无关宏旨的琐事，要讲的，即是文人的生活基本状态。几个人凑在一块，结个兴趣与技艺之社，切嗟文字，斗韵唱和。今日我邀一会，明日你来作东；今日我吃你一席，明天你来赴我之宴。高轩莅止，坐月飞觞。既矜文字之奇，亦竞备馔之巧。饮宴之道，从汉魏宗教、地域性结社时担任社会凝聚剂的功能，发展到文人结社，诗文社同时即是饮啖社，可说是达到颠峰了。

埃利亚斯《文明的进程：文明的社会起源及心理起源的研究》一书，曾针对西方国家世俗上层社会行为的变化，讨论文明的进程。其中特别谈到一些“礼貌”的问题，例如就餐行为、卧室中的行为、吐痰或拧鼻涕等[11]。用餐本来是一件再平凡不过的事，但就食行为的演变、就餐礼仪的讲究，却代表了文明的进展。

同样地，用这个观点来说：饮食本平常之事，凡人莫不饮食。但将饮食视为人之社会性存有却是不寻常的。中国人的社会中，人必须借着饮食与他人沟通，与社会上形成生命同体之感受。这就是文明。顺着这种文明之进展，人的团体（社或会），从借着饮食来成就其社会性，竟逐渐成为本身就是饮食之社。饮食不是手段、工具或过程，它就

是社会。这种文明发展的历程，最终以文人结社来体现，或许也有其必然之理。中国的"文"本来不就包含了文学文明诸义吗？文人诗酒之会，恰好也即在这个地方显示了饮食性即社会性这个中国社会里的真理。

同时，西方上层社会的礼仪，乃是在封建君主宫廷中形成之宫廷礼仪(ourtisie)逐渐延伸到市民阶层或中产阶层所致。中国则不然，早期饮燕之礼，当然主要见诸朝廷及卿士大夫之间。但贵族早在春秋时期便已"凌夷"，汉魏以后，饮食礼仪便是由民间之社与会中逐渐发展而成的。到明清文人，会餐有约、行酒有令，定为规条、广行于社会，乃成为人所共循共守之礼仪。文明的进程、礼仪的内涵，正好足以与西方相对照。特为拈出，以与同道互参。

注释：

1 鞠方安译，光明日报出版社，1895年出版，第五章。

2 何高齐译，上海古籍出版社，1998年出版，第十三章。

3 详见，宁可、郝春文辑校《敦煌社邑文书辑校》，江苏古籍出版社，1987年出版。

4 另详龚鹏程《江西诗社宗派研究》，台北：文史哲出版社，1983出版，第二卷第三章第四节。

5 均见《中国工商行会史料集》，中华书局，1995出版，第三编第一章。

6 这样分析，也适合来处理台湾诗歌发展史的问题，可以参看龚鹏程《台湾诗歌的童年》，《台湾文学在台湾》，骆驼出版社，1997年出版，第四节。台湾的诗，早期就是因为它太偏于"群"这一面而遭到贬抑。

7 唐代士人会饮的情况，可详李斌城等《隋唐五代社会生活史》，中国社会科学出版社，1998年出版，第二章第一节第三、四项。

8 《李义山杂纂》，东坡有仿作。东坡也是个好吃的人。

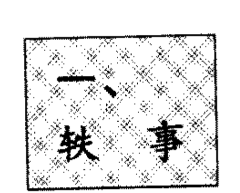
9 仙家及隐居者之饮食有两种类型：一是大吃大喝型，又可称为服食型。琼浆玉液、山珍海错、饮酒狂欢。二是服气型，强调不吃世俗饮食，只吃气、吸风引露，或只吃一些非世俗人能食之物，如韦应物《寄全椒山中道士》云该道士"涧底束荆薪，归来煮白石"之类。另详龚鹏程《1997年度学思报告》127页。又，李白诗的问题，可见龚鹏

程《1996年度学思报告》213页，“诗的超越性与社会性”。曹唐诗的状况，则可参考李丰楙《忧与游》，1996年，学生书局。

10 详见王仁湘《饮食与中国文化》，北京：人民出版社，1993年出版，第一章第五节。

11 王佩莉译，三联书店出版，1998年出版，第二章。

男女：台北上海欢场文化



早期台北文人雅集中，有一台籍人士谢文凯，与大陆寓台名士过从甚密。我师张眉叔编民族晚报《南雅》诗栏时，家中诗友燕聚，此君纵酒自饮之情状，我少日屡闻师母道之。后我因事往见周弃子，据我《哀周弃翁》一文所记，弃公“清癯佚荡，略如其诗，与我大谈谢文凯遗事”。盖其时谢君已逝，而弃翁亦与之交好也。陈定山《定山草堂外集》、亦载《谢文凯从余求其师仁先遗集》、《又题蒋苏庵刻苍虬阁诗一卷示文凯》、《谢文凯寄韵四首，兼呈周弃子李渔叔二秘书，是日渔叔有张灯之燕》、《偕文凯弃子惕轩重游草山公园晚食》、《文凯止酒，若不胜情者，即次，

慰其牢落》、《弃子文凯渔叔夜谈》、《次弃子文凯生日》等诗。

这位谢文凯,平生事功无所表见,仅有一册《谢文凯遗诗》,如今也已不易觅致(手稿影印本,后八页为夫人沈碧城抄)。身世飘萍,仅在他们这一辈诗友的记忆和言说间略存鸿爪者,如斯而已。

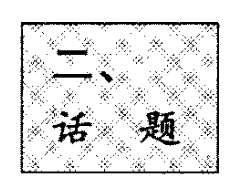
而他的遗事之所以常被他那一辈人谈及,却又有个特殊的缘由。他的母亲王香禅,正是台湾第一名妓艺妲,也是第一诗女。以《连雅堂与王香禅》为名的文章,至少就有师古(《台北文物》,1955年。四卷四期)、闻乐(《中外文学》,1975年,四卷二期)两篇。1967年,廖毓文还另写过一篇《谢介石与王香禅》的长篇小说。故在台湾,谈到诗人与名妓交往,王香禅的地位,简直类似我们谈明清之际的柳如是。

王香禅,原名罔市,台北艋舺人。少入风尘,习北曲,读《红楼》,能填词。诗人王子鹤荐入大稻埕赵一山剑楼书塾习诗,遂以诗妓名。后赴台南玩春园,故与连雅堂熟稔。连氏惊其诗才,刻意指点,诗艺益发精进。当时"雅堂先生以为欲学香苣自《玉台》入手,而运典构思,敷章定律,则又不如先学玉溪。遂以李义山诗集教她。香禅女士天资敏慧,读后大悟。于是雅堂先生课之以《诗经》,申之以《楚辞》,使她的诗诣大为进步。在《诗荟余墨》里,雅堂先生有文称赞她'今则斐然成章,不减谢庭咏絮矣'"(见《闻乐》,前引文)。据说二人之间亦有情愫,但雅堂主张不蓄妾,亦不能娶王,故王香禅后来嫁给了罗秀惠。罗字蔚村,别署花花世界生。他在花国之地位,略如清末在上海的李伯元,而浪荡过之。是以王香禅很快就跟他离婚了。离婚后,退居台北,才结识谢介石,并在婚后随谢介石到上海。

王谢在上海时,连雅堂曾去拜访,《沪上逢香禅女士》云:"沦落江南尚有诗,东风红豆子离离。春申浦上还相见,断肠天涯杜牧之",以杜牧自况,其情味可知。后来谢氏转赴吉林,办《新吉林报》,连雅堂又应邀北行,并在报上撰文批评袁世凯。该报被查禁后,连氏又办《边声》,继续臧否时政。王香禅显然正是激励他们的重要力量。连雅堂诗云:"名山绝业足千年,犹有人间未了缘,听水听风还听月,论诗论画复论禅。家居鹿港鲲身畔,春在寒梅弱柳边。如此绮怀消不得,一箫一剑且流连"(《再寄香禅》),"旗鼓东南战伐频,玉关杨柳拂征尘,谁知

风雪窥庐夜，竟有敲门斗茗人”(《与香禅夜话》)等等，都可以发现连雅堂确是以王香禅为知己的。《秋心》云：“青史他年修福慧，检书看剑有知音”，即指香禅而言。

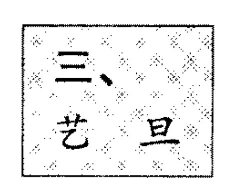
连雅堂对王香禅的评价甚高。此固然有特殊因缘，但梅生《才女蔡碧吟与王香禅》一文亦曾说：“台湾女子能诗，在有清二百余年间并不多见。若有，当以蔡碧吟王香禅为翘楚”(《台北文献》，十、十一、十二期合刊)，足证王之诗才是有公论的。如此名花，又有如此身世，令人低徊怅望，也是非常自然的。



王香禅的故事，是上海与台北之间一则小小的传奇。由这一则传奇，我们不妨引出几个话题：

甲、台湾的艺妲，像王香禅这样，能诗、擅曲、多与文士交往，乃是中国妓家的传统，而且直接承袭自上海。有些人以为艺妲是日据时代学习日本“艺伎”而出现的形态，不确。此传承之迹，允宜稍作说明。

乙、艺妲之艺，以作诗唱曲为主，诗不必人人会作，曲则属于基本技艺。此类艺能之养成，亦多赖上海来台之戏曲工作者。后来艺妲也演戏，称为艺妲戏。其中之渊源，亦宜略事陈述。这两大题底下各有若干小题，下文一并处理。



艺妲又名艺旦，它与日本艺伎不相干，原因非常简单：艺妲之名自同治年以后即有，日本人却要到光绪二十一年才占领台湾。

同治以前，台湾当然也早已有了妓女。但早期妓女，只有上海式的“野鸡”与“幺二”。且妓女“喜爱嚼槟榔，喜黑齿”，并无文才曲艺，不足以为文人之红粉知己。

风气之变，起自台北。同治后，民间盛行“养苗媳”。据徐萃田说：“竹枝词中苗媳，为全台所无，而台北特有者。亦如扬州之养瘦马，以为歌妓之意”（廖汉臣贺嗣章，《内地旅台文人及其作品》，《台湾文献》，1959 年 9 月出版，十卷三期）。养瘦马，就是买小女孩来调教，长大后卖为歌妓，故时人语云：“绕膝无儿莫怨嗟，买来苗媳貌如花，他年嫁得阳城贾，三斛明珠换一娃”（同上引）。

调教之道，一为读书识字，延师课读；二为教唱。唱什么呢？前文谈王香禅时曾说她“习北曲”，北曲者何？连雅堂曰：“建省以后，台北校书多习山徽调，即指北管，或称京剧、外江调”（《雅言》）。这与南部鹿港一带早先流行唱南管者颇为不同。

擅文墨、精曲艺者，即成为艺妲，等级较高。艺妲“无论大调小曲，需是任考不倒，才算够水准。若不具备这些条件，就上不得台盘，只好流为土娼，乡人叫做‘半掩门’或‘赚食查某’（叶荣钟，《台北艺妲》，《小屋大车集》，台湾中央书局，1967 年出版）。她们与土娼之分，以及对妓女才艺的考评，丘旭伶《台湾艺妲风华》认为都本于上海。艺妲类似上海书寓的先生，艺妲“取鉴札”的过程也与上海仿佛（玉山社，1999 年出版，第四章）。

艺妲所唱北管，民间又称乱弹，“传自江南，故曰正音，其所唱吟，大都二黄西皮，间有昆腔”（《台湾通史》）。所谓传自江南，意指它与传自福建泉州的南管音乐不同。虽然这“江南”未必专指上海，但上海仍为最主要的传播站。一如后来日据时期京戏外江戏亦多自上海传来那样（详下文）。

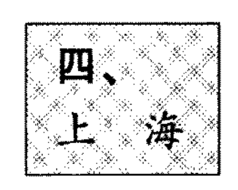
也就是说，艺妲之出现，是以上海书寓女校书为模型的，其艺亦多传承自上海。

艺妲的主要顾客，当然是富商大贾、社会名流。然而此辈虽多缠头之金，实非交游所重。艺妲来往，以文士为优先。因为艺妲之艺，文士才能真正欣赏；艺妲之声华，亦须藉文士来鼓吹。此类互动模式，上海早已形成典型，台北之风月场，随即也依样画葫芦了起来。

其中之一，是花榜之盛行。花榜之起源，可上溯于宋代，但台湾所承受之影响，渊源没那么久远，而是上海风的移植。

近代上海第一次开花榜,在同治七年(1868 年),刚斋主人主持(薛理里,《上海妓女史》,香港和平书店,1996 年出版)。其后每一两年就会有一次。直到李伯元继《指南报》之后,于 1897 年创《游戏报》,才扩大举行花榜评选,由所有读者通信荐选,性质等于全民选美。一时之间,各小报纷纷跟进,如《采风报》、《花天日报》、《春江花日报》、《娱闲日报》等,多有花榜之设。台湾的情况,不如上海热闹,因花榜仍是文人雅事,非公众选美。与王香禅有关的连雅堂,在主持《台南新报》时,便曾举行"赤城花榜",选出才十二岁的李莲卿为状元。罗秀惠参与花榜评选更多,无愧他"花花世界生"之外号。

热衷于品花的文人吴子瑜,则仿《游戏报》,组织风月俱乐部,创办《风月报》,专门刊载文人吟咏赠答艺妲之作。此报后来除了这部分作品外,也有艺妲写真、艺妲个人资料、名妓逸闻趣事、小说、诗词等,故亦以"本报是纯文艺的刊物"(《卷头语》,《风月报》,五十号)自诩。后来也办了读者投票选美。而此类报纸,自然也是台湾学自上海的风流解数之一。



四、上 海

前面说过,台北艺妲所习曲艺,以北曲为主。北曲又称正音,大都为西皮二黄、间有昆腔。这其实就是京戏,但非由北京传来,主要反而是由上海。

据竹内治《台湾演剧志》载,台湾京戏,最早是刘铭传任台湾巡抚时由北京请戏班子来台为其母祝寿(滨田秀三郎《台湾演剧妲现况》,东京丹青书局,1943 年)。这是最早的。但此举未产生重大影响,影响大的是后来的上海班。且,连雅堂《雅言》说得很清楚:"光绪十七年,唐景崧布政使司为母介寿,特召上海班来演。当是时,台北初建省会,游宦寓公,簪缨毕至,大多为中土人士,雅好京调。勾栏从而习之"。所谓刘铭传为寿母而延此京班来台之说,殆即此事之误传。

京戏经上海班传入不久,台湾即割让给了日本。但台湾人喜欢京

戏的情况丝毫不减，故台湾虽已沦为异邦属地，上海戏班渡海至台湾演出却未中断。计自1908至1936年之间，超过四十个团到过台湾。需知整个日据时期，抗日战争爆发的八年不算，四十二年间，到台湾的剧团共六十团，其中四十团就都是上海班。上海京班对台湾戏剧影响之大，可以概见。

这些上海戏班，台人或称外江戏、申班、申江正剧、正音戏，支那班、支那官音、沪班等。这些戏班来台，在台北地区先是在淡水戏馆、总督府官邸、台北日式剧场台北座演出，1909年后，专演中国戏的淡水戏馆落成，即以此地为主。后淡水戏馆由辜显荣购得，改名新舞台。1920艋舺戏院落成，一九二四年大稻埕永乐座落成，1935年大稻埕台湾第一剧场落成。这些剧院为了拚场，年年都组织名角名班来台。激起全台一片京剧热。因为这些戏班除了台北之外，又都巡回全省各地，故影响绝不仅限于台北一地。

这么多上海京戏团来台，对台湾之影响也是多方面的。

其一是在京戏本身。在大陆，论京戏，自然要以京派为正宗，上海之所谓海派，某些菊部论者颇有微辞。但在台湾，京派全无市场，对京戏之认识与喜好，均以海派为依归。海派唱做，不以含蓄见长，而以淋漓尽致为美，京派讥其为“洒狗血”、“要花枪”，可是台湾所欣赏的，正是此种。例如真刀真枪上场、唱腔灵活酣畅，舞台运用机关布景、灯彩，乃至掺杂幻术表演等，都是海派的特点。上海自1881年在舞台上引进电灯后，更发展出了“五色电光”的效果，台湾很喜欢这种效果。1916年上海上天仙班把写实绘画布景引入台湾后，台湾也不断发展此种做风。因此1924年3月11日《台南新报》说上海联和京班演狸猫换太子时“九曲桥忽显出九个土地保护太子，盒中太子忽而蜜桃，俄而太子，令人无从捉摸”，“一座宫殿顷刻变为孝堂、满台雪白装潢，灿烂如数十进之深远”，“用真火景使一座冷宫，霎时烧得烈焰通红。火光中显出仙桥一架，李妃端坐莲花腾空而去”(《菊部阳秋》)。此类机关甚或幻术之使用，亦普遍行于台湾本地之戏班间。直到光复后，京派京戏才逐渐成为台湾京戏表演方式的主流。但老戏迷对光复初期即来台演出的顾正秋剧团仍深表怀念，顾正秋及顾剧团一些老演

员，如胡少安等，在台湾京剧界仍有崇高之地位。

其二是上海京戏班对台湾其他剧种也有极大的影响。本地各种戏种戏班几乎都从京班那儿观摩、学习，且移植了不少东西。剧目、表演、演出形式、舞台美术，无不可看到京戏的影子。例如傀儡戏的剧目、音乐就是如此。即使是光复后逐渐发展出来的金光布袋戏也与海派京班的舞台处理有着深远的关系。歌仔戏更是如此。1911 年之前，歌仔戏大约仅是僻处在宜兰一地的戏种，后来吸收了许多京戏的剧目、表演方式、服装、脸谱、布景等，才一跃而成为成熟的戏种。当时上海京班许多艺人参与地方戏班，或排戏，或授徒传艺，或客串，许多人甚且因此长居台湾。如王秋甫，于 1908 年随上海官音男班来台，即老卒于台，有子王老虎等皆学戏，王老虎在桃园日月园内台歌仔戏班。王建亭，为上海盖叫天门人，1927 年来台后即未返上海。光复后在台北大桥头复兴社歌仔戏班。张庆楼，1931 年随上海义和升班来台，曾在杨梅、台南搭京班歌仔戏班，授徒甚多，九十而卒于台。有养女张芷萍入小大鹏习武旦。其弟张君武，光复后亦随顾剧团来台。其子张富椿等皆为京剧演员。诸如此类，徐亚湘《日治时期中国戏班在台湾》（台北南天出版社，2000 年出版）论之甚详，可以参看。

其三是女优戏在台之盛行。

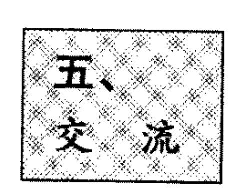
女优戏在古代本是常态，《红楼梦》中诸伶官亦皆为女子。但自乾嘉以降，旦角及小生行，都由伶童扮演，所谓“插宫花于帽侧，饰小童为小女”（《情天外史·后序》），成为一种规例。台湾亦不例外。直到日据以前，均无女优之记载。而上海在道光年间则已开始有女童演戏了。这些戏称为髦儿戏、毛儿戏、猫儿戏等。亦有妓女担任。光绪年间，乃有专演髦儿戏之戏园，女优正式重返舞台。

不久之后，台湾也受到影响。1898 年 3 月 25 日《台湾新报》载：“台北十余年前新建省会，仕宦毕集，商旅偕来，风气日开，顿成繁华世界。而外江之歌伎舞女，航海来台争树艳帜者不一而足，兼之在地妓女互相效法。……近日教曲诸人，邀集女徒，乃仿从前故事，一同学习戏文，择昨日一十四日，在龙山寺搭台演唱”。这是女优重返演艺世界之始。1908 年上海官音女班、1916 上海苏州群仙全女班、1922 年

上海如意女班等，更不断来台表演。风气渐渍，台湾的各种剧种甚至亦逐渐女班化。许多歌仔戏班，不但旦角、小生以女性演出为主，即使老生、丑角也用女性扮演。女优戏渐盛，不能不说是上海戏班在台之重要影响。

而这就又与艺妲有关了。

艺妲是要习艺的。在养成阶段就得"请先生教曲"。其曲早先以南管为主、自"建省以来，台北校书、多习山徽调"，自然就须聘京班艺人为教席。艺妲们学了戏之后。除了在其书寓中浅斟低唱之外，不免也要粉墨登场一番。一八九八年上海曲师以上海髦儿班的形式，集艺妲二十余人，教演女戏于艋舺龙山寺，即属此类。一九一二年则有大陆戏班与本地艺妲合作演出之例。此外，艺妲的表演，也从早期"可怜身似琵琶大，也抱琵琶学唱歌"(苏太虚诗)的自弹自唱，变为合唱，伴奏锣鼓(称为开天官)，而到酒楼中唱。如王香禅就因"前此曾随艋舺某艺妲戏班来台南，上演于旧宝美楼酒家，以演京剧二进宫、三娘教子、祭江等，使古都绅士不少拜倒在石榴裙下"，(《赤崁才女蔡碧吟》，《台南文化》，，八卷三期，一九五四年出版)。这些艺妲唱戏票戏，形成了台湾戏剧史上"艺妲戏"的传统。



五、交流

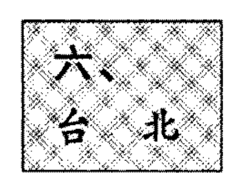
上海虽号称是春申君旧地，其实开发甚晚。但开发之后，发展迅速，同治十年，陈其元《庸闲斋笔记》已慨叹上海："夷夏掺杂，人众猥多，富商大贾及五方游手之人，群聚杂处，娼寮妓馆，趁风骈集"。到了光绪末年，租界内华人女性人口，妓女所占比例，居然已高达百分之十二点五(详吴圳义，《清末上海租界社会》，文史哲出版社，1978 年出版)。文士品花，遂亦聚集于此。以王韬《淞隐漫录》考之。卷八有《申江十美》《桥北十七名花谱》，卷十有《二十四花史》上下、《十二花神》，卷十二有《三十六鸳鸯谱》上中下、《名优类志》，总论申江名花；其余《丁月卿校书小传》《花蹊女史小传》之类，更不可胜数。

台湾的妓馆娼寮，一方面以上海为典范，上海化，形成类如书寓校书的艺妲，传唱着上海的戏曲。歌台舞榭、表演事业，无不洋溢着上海风。此风不待光复后"百乐门"、"金大班"之类故事与传说而后始盛，早在光绪年间便已如是了。平时我们说台湾史，只晓得闽台关系之深，却少有人明白上海对台湾影响之深之早。妓家文化，不妨做为一个有趣的观察切入点。

另一方面，上海与台湾也在互动中。犹如《台湾新报》所说："外江之歌伎舞女，航海来台争树艳帜者，不一而足。兼之在地妓女互相效法"。上海妓女来台淘金，一如上海戏班不断赴台演出，希望多赚一点银子。但上海与台湾之间，上海并非单纯的文化输出者。上海妓与台湾本地妓"互相效法"，是有互动、有相互影响的。只不过，相互影响者大抵在一些行为细节上。大的、总体的，例如妓女品级及行为模式、文人对欢场的态度、涉足花丛时的心境及审美品味，歌台舞榭的经营形态、歌舞的内容，基本上台北是依从上海的。

这个情形，有点像20世纪90年代两岸交流以来，上海北京也有不少艺人赴香港发展，在歌唱、演艺界争树旗号者，不一而足。台港艺人在言谈、行为举止、行事风格上，也与大陆艺人"互相效法"。但整体娱乐事业之经营、演艺人员与观众之关系或对应模式，基本上毕竟是港台发展出来的一套。

歌台欢场的情况，更是如此。



六、台北

台湾的欢场，纯性交易的土娼，不入品藻，可置勿论。带技艺、能唱曲者，为艺妲。艺妲有自立门户者，也有集中营业的。日据时期始实施公娼制度，进行管理，妓院称为"贷座敷"，黄拱五诗："衣香鬓影迷魂窟，新易名辞贷座敷"（许丙丁，"台南教坊记"，《台南文化》，三卷四期），即指此。台湾人则称艺妲营业处为"艺妲间"。光复后，妓女则主要在酒家。

酒家时期,妓女歌艺自饰,且与文人诗酒酣唱的风气,便已消亡了。酒女以拚酒为高,然奉酒劝觞之间,谈吐已趋低俗,市侩习气、江湖黑道势力,渐次侵染,风尚为之丕变。上海风、红楼梦式的文人雅趣,与时俱逝。艺妲风华老去,亦消失在年光中。

但酒家仍与纯性交易的娼家不同。娼家的装潢、摆设、灯光、妓女招呼客人的方式,均与酒家有别。酒家可以摆桌设宴,商界政界在酒家聚会议事、协调沟通,成为社会上普遍的行事模式。我任前"台北市议会议长"张建邦先生秘书时,曾听张先生描述过早期议会里碰到有纠纷时,都在万华江山楼解决。江山楼那时简直就是另一个"市议会"。直到现在,台湾各地"议会"风气仍是如此。例如备受争议的"台中县议长"颜清标遭受羁押案,就是因为该"议会"议员长年在酒家聚会,报销公帐所致。但受押者不服,认为全省均是如此,独独办他,有政治动机及选择性办案之嫌。此等民意代表日日在酒家厮混之现象,社会大众普遍不以为然,谓以公款喝花酒。但事实上它有特殊的历史社会背景,也与台湾的酒家文化有关。

酒家的消费者,由文人转变为政商名流,则系台湾社会转变使然。

清朝时,官绅为艺妲的主要顾客。艺妲之才艺,事实上即是为了满足文人士绅阶级而施,因此艺妲要努力使自己像个上流社会的闺秀。日据时期,艺妲不接日本客人,其顾客仍是台湾社会上的文人士绅。士绅也是当时社会上介于日本统治者与庶民之间的中介层,具有实质的社会地位及影响力。光复以后,文人士绅这个阶层迅速转变,一部分分化为本土型商人,一部分进入新的政治权力结构(这是日据时代台湾人进不去的)。具有文才或政经专业者,进入技术官僚系统;无此专业,但具有地方物望及资力者则成为民意代表。这些政商人士,其实仍是从前那批士绅,所以仍是酒家的主要消费群。只不过有文采者泰半转入官僚体系或文化界服务,故以土豪、政客、商贾、民意代表为组合的新消费群,品味自然异于从前的文人士绅。渐渐地,高雅的艺妲,便转变成"俗搁有力"的俗艳酒女了。

此类酒女,需要的不再是诗才曲艺,而是世事练达、人情圆通的

交际手腕。可以在男人议事论政时,起润滑作用。需要有酒量、有气魄,而又能提供女性妩媚调情的作用。且因公娼制度已随日据时期结束而告终(仅少数县市尚保留部分公娼,但规模也大幅缩小。至2001年,台北市仅剩的四十名公娼也终于结束营业了),妓女转入地下,酒家或变成特种营业,遂与黑社会结下不解之缘。昔日高级交际花形态之艺妲,乃常以"可怜的酒家女"(一曲闽南语歌名)形象出现。酒女受制于黑道兄弟,或包养兄弟者,时有所闻。酒女也因此而有了江湖气。

这是艺妲转变为酒女的逻辑。酒女们不再自弹自唱,也不再唱南管北曲,而是一种带点日本风却又充满了台湾本土情调的方式。方式大概是这样的:

一家酒家,隔有若干厢房,房中置圆桌。客人至,则上酒菜,小姐伴每位客人坐。先饮酒、吃饭、聊天、议事。然后再请"那卡西"(电子琴)师傅进来,任客人点唱。乐师伴奏。或酒女唱,或客人唱,或共唱,亦可伴舞。歌舞之余,酒女与客人或斗酒,或聊天,或猜拳,或掷枚。酒客谈事情时则识趣帮衬,或识相保持静默。

这,称为"酒番"。酒番之酒女,一般都穿长及脚踝的旗袍(这是上海风的遗留)。唱的歌,则为流行歌曲。部分是日语歌或日语改编,大部分为闽南语歌曲。其中也有不少描写酒家生活、酒女悲哀、酒女与江湖兄弟生涯之类的曲词。所以酒家跟纯营性交易的娼馆颇为不同。酒家也经营性交易,但基本上不在店里,而是带出场,或另辟楼层供客人与酒女交合。酒家实质上也是社会上一种交际场所。

这样的酒番,盛行于光复后,至20世纪80年代而日益衰微。全台北酒番之大本营原在北投新北投一带,20世纪70年代已因生意渐衰而使用脱衣陪酒一类招式,乃至由服务员骑机车送女郎应召(所谓限时专送),品斯下矣。20世纪80年代中期终于撑不下去,并因引起邻近社区之反感而被迫转型。如今业已改造成一处温泉公园。

酒番衰微,并非社会道德忽然高尚了,而是欢场文化又有了转变。这就是新崛起的卡拉OK。

卡拉OK源于日本,传入台湾迅速普及,成为一般社会娱乐。家庭聚会、朋友偶集、毕业、庆生、祝寿乃至个人散心,都用得着它。但卡

拉 OK 那种大厅演唱的模式很快出现了小包厢。小包厢里，一样有女郎坐台，一样喝酒，一样伴舞，成了实质的酒家。

这样的酒家，不须再聘请许多乐师，只消购置一批唱片、光盘、甚或只是一台点唱机，就可应付客人之需。也不须准备餐点，只供应一些零嘴而已。女郎也不再穿有古意的旗袍，除部分着公司制服外，什么服装都有。但基本上是各自打理，以洋装常服略微暴露者为主，以卖弄性感。卡拉 OK 后来渐渐专指大厅演唱，在小包厢看着电视屏幕唱歌则称为 KTV 酒店。女郎与客人都唱着歌本子上提供的流行歌曲，且歌且舞且笑闹。歌毕，客人亦可带女郎出场。因此，这类 KTV 酒店实质类若妓户，歌女仅少数不做外场，故实质上也是妓女。

由艺妲到酒女，再到 KTV 坐台小姐，欢场形态三变，歌女之性质亦三变。在艺妲时期，台北基本是仿效上海。酒女时期，两岸无所交流，且上海于 1951 年起全面禁娼，酒女亦无存在之空间（不像台湾还可以地下化）。故上海并无酒家及酒女这个类型。倒是八十年代中期以后，两岸交流，台港流行文化逐渐在大陆大众消费娱乐生活中流行起来。KTV 在每个城市如雨后春笋般设立。台湾商人赴大陆投资，小本经营，且为了利于在大陆进行公关交际，也常选择开办娱乐城、KTV 之类。这些 KTV 整个经营方式是学自台北的。近年更有不少台湾的业者跨海至上海开连锁店、分店。故这个阶段、歌台舞榭之欢场文化，上海是以台北为典范的。



七、研究

上海的妓女问题，近年已有 Gail Hershatter "Dangerous Pleasures: *Prostitution and Modernity in Twentieth -Century Shanghai*" (California: University of California Press, 1997.)皇皇巨著出版。但对八十年代中晚期以后新型娱乐事业中之性交易现象，目前研究、调查资料却都太少。

此类歌台舞榭，与老上海之舞厅不同。那是衣香鬓影的"高级"交

际场合,KTV 则是社会一般大众娱乐。演唱的也都是流行歌曲,青少年参与比例甚高,因此它属于流行大众文化体系。可是这个流行文化、休闲娱乐体系中间,有个模糊的地带,坐台女郎即坐在这儿。在台北,有小姐(又称公主、美眉、公关……等)坐台的 KTV 酒店,通常仍会与休闲娱乐的 KTV 有些区隔,其灯饰、装潢,一望可辨;店名有时也直接称为“酒店”。可是在上海,此类区隔较不明确。凡旅馆附设 KTV,几乎都有小姐坐台。一些 KTV 中,小姐坐台的小包厢隔壁间,可能正有一场家庭聚会,益发显得这个位置十分模糊暧昧。而这个暧昧的角落,正是研究者尚少关注之领域。

这个领域,本身就显现了时代社会演变的轨迹。本文藉艺姐、酒女、KTV 公主等角色、艺能之不同,来说明这样的演变,描述台湾社会发展历程,并说明这样的历史中,上海与台北的渊源与影响关系。这样的描述与说明,恰好也是过去少有人尝试过的。

但一篇文章,功能应不止此。我以为本文谈的一些事情,尚可以引发若干可以深入的论题:

例如妓女之分级,自古而然。希腊城邦时期,一般妓女称为 porne,指独自卖淫或在妓院中出卖肉体者,收费由城邦规定,收入亦须由城邦课税。可是另有一类妓女,称为 hetaerae,意为同伴。这些女子,往往做为当时有社会地位、有影响力人的情妇,如亚丝芭蒂亚是佩利克雷斯的情人、泰绮思是亚历山大的情人之类。犹太教社会中,妓女也分两种,一是普通妓女 zonah,一是 kadesha,指宗教或礼拜妓女,在神庙中服侍礼拜者或与其他愿意付费的人进行仪式的性交(参见 H. A. Kathadourian《性原理》*Fundamentals of ltumau Sexuality* 第三部分,第二、三章)。

我国娼妓同样也有等级之分。有些号称卖艺不卖身,使得“伎”这个字变成了复义词,分化出“伎”、“妓”两义、两字。“倡”、“娼”亦然。倡伎,本为技艺人之称。不卖艺而卖身,或卖艺也卖身的女人也以倡娼伎妓称,似乎表示了妓女内部阶层化的标准,正在于才艺。有才艺者,可卖身也可不卖。即或卖身,其地位也与只出卖肉体者不同。艺姐与上海书寓先生即反映了这个现象。二次世界大战以后,艺姐与先生渐

渐消亡,妓界渐渐无此流品,此类女子,遂只能见于演艺界。女明星、歌星、模特儿等艺人,事实上就是古之所谓倡、伎。此等艺人,有时也是政、商、社会名流的"同伴"。若然,则又是妓了。这类妓女阶层化、阶层化标准、以及倡与娼的关系等问题,显然甚为有趣且值得讨论。

由娼与倡的关系,可再进而讨论音乐与性的关系。倡伎向以歌舞为主,但音乐与性放纵的议题,还不如研究饮食与性者多。近代研究青少年文化的人,比较注意摇滚乐与性革命、与文化色情化的关联,其他音乐方面,则仍罕见。中国古代,伎或妓通常也被称为歌妓,此名即表明了歌与性的关联。现实社会中,固然不乏纯作性交易、不会弹唱的妓女,可是不仅书寓先生及艺妲是能唱的,酒女、KTV 公关公主美眉也能唱或须伴唱。歌声、美酒、性,在此联结起来。甚且音乐的催情作用,透过 KTV 商业体制之运作而得以强化了。音乐与性的关系,岂不甚值得研究吗?

然而,艺妲、校书及 KTV 公关美眉虽然都唱歌,那些却是不同的歌。古来歌妓所唱,如宋词,即多文人之作。后来上海与台北的艺妲,唱曲时也多佐以诗词。文学与音乐,在此中扮演着同样重要的角色;而其所唱之曲,则是士绅文人所欣赏的。酒女唱的歌,便不再与文学有关,是一种风尘、浪荡、飘泊之感,有沦落的哀伤、拚搏的气魄、生命的无奈、男女的乖离。那是社会底层的"酒后的心声"(闽南语歌曲名),而不再是黛玉的葬花。到了 KTV 酒店,商业资本主义唱片工业、音像录制公司、媒体广告公关企划、歌手形像设计业者共同制作的流行歌曲伴唱带,体现的却是商业产品。这些商品歌曲,与文学、文士词曲、文人士绅阶层,距离甚远。我们在进行社会文化分析时,大家都知道要问的主要问题就是:"什么人,在什么地方,唱什么歌"。艺妲、酒女、酒店美眉们唱着不同的歌,正是值得深入探究之处。

可是,这个商业体系到底是什么体系呢?研究资本主义、后现代等的专家,可能会想到"跨国资本主义与文化同质化"的问题。台湾、香港、上海,在目前,确实有一种跨地区资本主义体制的味道。上海与台北,几十年历史及社会脉络不同,现今之社会文化状况也不一样,却传唱着一样的流行歌曲、用同一种方式坐在 KTV 中唱,这不正是

文化在传媒及商业运作下,趋于"同步化""同质化"的现象吗?对此现象,要申论、要批判,都有若干现成文化理论足供运用。

不过,丹尼·贝尔《后工业社会的来临》一书已说过:服务业经济本来就是一个以妇女为中心的经济 (a female-centered economy,见其书第二章)。后工业社会,本来就可能因此而是个女性化的社会。在这个社会中,由女性(性)服务业者这个线索去观察台北与上海城市的体貌,本来就是桩合宜的事,也是有趣的事。这样的事,或许也不须有太多理论予以涂饰,聊恣谈锋,以愉浮生可也。



八、附论

一、流行文化的研究

对于20世纪80年代中期以后大陆流行文化之研究,据我看,实在乏善可陈。像我这篇文章谈的问题,就几乎找不到一篇研究论文可资参考。黄会林主编《当代中国大众文化研究》第二编第四章《欲望与乌托邦:大众传播笼罩下的流行音乐》第二节:"虚幻的光影世界:MTV",曾附带一笔谈到卡拉OK的问题。谓卡拉OK"是流行音乐在MTV之中将'冷媒体'参与功能(非真实性)发挥殆尽的一种变种";又说在卡拉OK歌唱时"卷入文化工业的大众没有动机又缺乏目标"(1998年,北师大出版社)。这样套文化批判理论谈卡拉OK文化工业,有什么解析力呢?对卡拉OK现象,理解何其单调肤浅!再说,MTV是指用电视播放影片,主要是剧情片,歌唱MTV仅为其中一部分。没有人会专门去观看歌曲MTV。播放歌曲MTV之目的,一为歌星打歌,二供KTV或卡拉OK民众点唱。把卡拉OK视为MTV之后的变种,实在令人啼笑皆非。王岳川《中国镜象:九十年代文化研究》(中央编译出版社,2001年)第八章第三节《先锋音乐的摇滚化与古典大众话语》,则是题目本来就欠通。古典大众话语云云,本意只是说先锋音乐一方面要与大众媒体拉开距离,一方面又要与古典音乐精神抗衡,却造出了如此不通的词。而在这个观点下,居然将"MTV的

火爆与排行榜"纳为第二节,更是不通之至。因为MTV并不与大众传媒之世俗化抗衡。但他谈MTV,是从卡拉OK谈起,然后说卡拉OK兴于20世纪80年代,20世纪90年代MTV才成为时尚,倒是讲对了,恰好与黄会林那本书的讲法颠倒。不过,他也只说对了这些,底下所谈各种MTV现象,其实均非MTV,而是KTV。论到这些现象时也根本没有涉及KTV酒店、音乐与性、资本主义文化工业与欲望消费等论题。因此所论亦是让人失望的。其他城市研究、女性研究、上海研究等,一样让人失望。由于谈起来麻烦,所以我也就不说了。我性率直,还请大家原谅我一竿子打翻一条船。

二、台湾艺妲与日本艺妓之别

台湾的艺妲,某些人认为是本之于日本的艺妓。此类人,自以日本人为主。1901年出版的《台湾惯习纪事》一卷五号中《艺妓芝居の流行》一文便说:"割台以后,日本本国之艺妓来台,其时常表演各种歌舞踊,深获本地人欢迎,故在地土民歌妓乃模仿此风习,遂演成此日盛况"。

但台湾艺妓早在同治年间已形成了传统,初非日本据台始仿日本艺妓而有。此处所说"在地土民歌妓"一语,也可证明台湾本身即已有歌妓了。

而这些在地歌妓,又是否"模仿此风习",表演各种歌舞踊呢?

日本的娼妓,历史当然也很悠久,可是艺妓却是较晚期的产物。是15世纪后期,丰臣秀吉在大阪、京都设立公娼"游廓"供男人寻欢,以安定封建武士政权体制之后,娼妓"游女"才逐渐分化出以性交易为主的一般妓女和以艺为主的"艺者"、"艺妓"。

在亚瑟·高登《一个艺妓的回忆》(*Memoirs of a Geisha*)中曾描述艺妓如何以艺为主、以妓为辅:"有的男人鼓起勇气斜着惺忪的双眼对身旁的艺妓低声询问着她的价码。等级较低的艺妓或许比较适合这种交易,她大概会很高兴有这样的收入。这种女人会自称是艺妓,而且也登记注册。但我认为你应该瞧瞧她们跳舞、弹三味线的模样,以及对于成为一名高尚艺妓所该知道的茶道有多少理解。一名真正的艺妓绝不会以跟男人上床的数目来玷污自己的名誉"。

可见艺妓自认为比一般妓女高一等，因为她们有艺。其艺为何？

该书说："艺妓的'艺'字就是'艺术'的意思；'艺妓'这个词实为'技工'或'艺术家'之意。我早上的第一堂课就是学习我们称做筒的小鼓。你可能会猜想为什么艺妓要大费周章地学鼓。答案很简单：在祇园的宴会或非正式聚会里，艺妓通常会伴着三味线或歌手的歌声起舞；或是在舞台表演。像是每年春天的古都之舞，六名以上的三味线乐手会合奏，并且以各种鼓和一种我们称做笛的日本长笛伴奏"，也就是说艺妓基本上要会乐器。其次，也要会唱歌。艺妓训练，"在鼓、长笛、三味线后面的通常是吟唱课"，所唱"歌曲的种类很多，但课堂上我们只学五种不同类型的歌曲。有些是流行民谣；有些是歌舞伎剧团说故事的长曲；也有一些是短的音乐诗"。此外则是茶道等文化礼仪，"我早上的最后一堂课是茶道"（均见该书第三章）。

该书又说："舞蹈，是最受人尊敬的艺妓技艺。只有最有前途、美丽的艺妓才会被怂恿去练习舞艺，大概只除了茶道的传统色彩可与之抗衡。由祇园艺妓经营的井上舞蹈学校是源自于能剧剧场的，因为能剧是一项非常古老的技艺，一直都由宫廷所资助。祇园里的舞伎认为她们的技艺比先斗町区源自于歌舞伎的舞蹈学校要来得高级……歌舞伎相对而言是一种较不成熟的艺术形式，公元一千七百年左右才形成。通常欣赏歌舞伎者大都是一般平民百姓，皇宫贵族则不时兴这种技艺"。（同上）

据此，艺妓之艺，乃以演奏乐器（长笛、鼓、三味线）、唱歌为基本工，茶道等礼仪文化训练也非常重要。跳舞则非每个人都擅长。若跳舞，也以能剧为上，歌舞伎舞次之。

《台湾惯习纪事》说日本艺妓来台时常表演歌舞踊，大抵即是歌舞伎之舞踊。因为服务于宫廷及贵族之艺妓本来就不太会来台湾，来台之下层艺妓，所舞自以歌舞伎舞踊为多。

可是台湾的艺妲这时也跟着弹三味线、奏长笛、打日本大鼓、唱日本民谣、跳日本舞踊吗？恰恰不是！仍是以弹琵琶、唱京戏为主的。受日本影响者虽不可能没有，但从大结构大趋向来说，艺妲既非模仿日本艺妓而有，其艺亦与日本艺妓不同，各成系统。台湾艺妲尤其不

从事最能代表日本艺妓艺能的茶道与能剧舞蹈。

三、大部分社会都会对性行为进行社会控制，卖淫“制度”即为其中之一

罗马时期，妓女被称为 Meretrices(贩卖者)，这个也词也就是娼妓(meretricious)的来源。对于女性以自身肉体为贩卖品，社会或政府的主要控制手段就是抽取营业税及给予营业许可。这就是证照、税征之缘由。

妓女做买卖，须要店铺，此类店铺名为妓女户(日本称为女人间、游廓、贷座敷；台湾早期称为查某间)。但妓户妓院妓馆娼寮也不是随便就能开设的，有时须有政府之许可，形成许可制。也有些政府“只准州官放火，不许百姓点灯”，规定政府才能设置此类妓院，是即所谓公娼。不过通常也把凡经政府许可，持有执照者都称为公娼。与公娼相对的，叫私娼。私娼暗娼，就是如私宰牛羊一般，自行贩卖肉体，而未向政府上税的。

女人出卖自己的身体，政府还要抽成征税，到底合不合理呢？

许多社会认为这是极合理的，“娼妓合法化”的基本型式，便是发给执照、抽取税金。爱德华·傅克斯《欧洲风化史》第五章举了许多十四世纪欧洲颁发特许状给妓院的例子，可以参考(2000 年，侯焕阅译，辽宁教育出版社)。但当时妓院固然有特许状的，也有没特许状的。政府发给某些妓院特许，其实属于奖助性质，等于认可了它的品质与服务，令其在商业竞争上大具优势。以致政府抽税或管理妓院，妓女还要感谢之。

1860 年以后，上海妓院大抵均迁入租界〔早期妓院集中在东门一带。道光后，迁入西门附近，至清末集中于宝善街(今广东路)四马路等处〕。各外国租界发展了欧洲对妓女的管理传统，基本上并不强制约束，只要妓院向租界工务局领取执照，按时交纳营业税，即可公开挂牌营业。故此时上海妓户便是接受租界政府管制的。与妓女有关之舞女，也须领取从业执照，方能在舞厅公开伴舞(何兆银主编，《上海滩野史》，江苏：文艺出版社，1995 年出版。298、187 页)。

这都是对妓女抽税的情况。但就中国来说，此反而是变貌。我国

古代固有官妓之设,明清以后,官府对妓业实乏管理。娼妓成为自由业,大抵均不上税(也正因官府无合法登记及管理,所以才受黑社会染指,收取保护费、地盘费等。税与费,原理是一样的,都是对妓女销售业绩的提成)。

台湾在清代就是如此。咸丰年间,刘家谋《海音诗》云:"睥睨东边列屋居,冶游只费杖头余。那知切里征村外,别有催科到女闾"(引自廖汉臣《刘家谋的海音诗》,《台南文化》,创刊号,1951年1月)。女闾,他是用管仲设妓户之典故,看起来像是指官妓,其实不是。他是说当时那些妓女户亦如官妓一般,有来催科者。催科即催着缴税之意。可是这些压榨妓女的人,并非官府,而是老板。因此,诗有自注云:"大西门内,右旋而北,面城居者,皆狭邪家。肩挑负贩之人,有钱即可一度。主者多蔡姓,收淫妪逃婢实之,敛其买笑之资。敛资未盈,辄遭苛责,或勒负债家为之,以偿所负,尤为不法"。

此等私娼(因非公立,又无官管,故名私娼。其实是自由业。私娼一词,即有贬意),到日本据台后,情况才开始改变。光绪廿一年清朝割让台湾,光绪二十四年(1898年)日人即在艋舺,划定龙山寺一带为"贷座敷"(日语妓女户之称),将娼妓纳入管理。职业妓女须领取牌照,并依法定期接受检查。令妓女每周检查一次,若发现有病毒,即勒令歇业,待痊愈方可再接客。

当时妓女界对此新制,殊为不满。原因有三:

一、妓女检霉制度,固然对妓女及嫖客之健康较有保障,却大伤妓女自尊。尤其是艺妲强调卖艺不卖身或以艺为主,检霉制度则只把她们认定为性交易者。艺妲自恃身份。等闲客人,她们还未必肯接见。往往送了几两银子,还不一定能见上面。纵或见上一面,顶多坐一刻,喝口茶,讲两句话。要想盘桓香闺,一亲芳泽,尚有许多规矩,须费许多风流解数,更得破钞许多银子。现在竟叫她们排定时间去给人检查性器官,看看有无性病,无怪乎艺妲们咸表难堪,故亦曾联袂歇业,以示抗议。

二、检霉制度,伤害妓女之自尊;公家划定的娼区,也限制了妓女的行动。早期娼妓本为游女,群莺乱飞,何处能做生意,便往何处。现

在却只能在指定的区域内执业。不但如此,妓女要到游廓以外的地方去,也须带外出登记证到派出所办理登记,报备外出时间,不准逾时不返,否则要惩罚。这也是对人身自由的限制,令妓女大感拘束。

三、更重要的,就是税。妓女取得执照后,每年必须纳税。娼妓缴特种营业税,艺妲则交杂税(与从事屠畜、雇佣、舟车、或不动产所得者一样的税)。但每次客人点番,艺妲"出局"陪酒,检番事务所都还要再收取一次费用。这仿佛一条牛却剥两次皮,当然也颇令艺妲们不满。

这也可以说是对公娼制度的不适应。或许就像从事屠畜业者一样,自己家里养了头猪,政府也没给你什么补助;养大了牵去市场卖,政府却要来抽税。甚且不准你卖、不准你杀,否则便是"私宰",要抓要罚。这是什么道理,恐怕许多人想也想不通。若说向政府交了税,性病有检查有防治,安全较有保障,也可免于黑社会或老板之剥削,则交税也不失为一好办法。可是实际上,只是抽头剥削的老板换了人,从个人变成了国家而已。国家、政府,对妓女之剥削可能不如狠心的私人老板之甚。但我们不要忽略了:政府对娼妓的保护通常不足,故娼妓往往是既交了税给政府,同时仍得上缴若干给业主,再交若干给黑社会,受的剥削未必便真的减少了。

四、禁妓观剧

政府对性行为进行控制时,往往也会管制引生性欲或提供性接触之物事,其中之一,就是戏剧。历来对于戏剧会导引淫风、败坏风俗之批评,不绝于耳。也就是说,戏剧常被视为淫事。它与淫人、妓女,正属同类。

对此淫事,主政者一方面要采取措施,防止它扩大了流行影响。禁演或改良,使其符合统治者所期望,或传达统治者所要它提供的意识内容,例如忠孝节义、爱国之类;一方面也要防止它与淫人合流,扩大了淫界势力。日据时期,禁止娼妓观剧,便属此类措施。

《台湾日日新报》1910 年 10 月 25 日载:"乐春院娼妓林氏招治,及会芳园陈氏勤,两人向当地派出所请命外出鉴札,赴台南座观剧。该事发觉,拟照科罚,以警□□□云"。前文曾说过,娼妓列管后,外出

均须申请准许。兹所谓请领外出鉴札，即指此事。但娼妓出去看戏是不准的。这两名妓女，大概谎报了外出的理由，所以事发之后便须受到处罚。

同例，该年11月28日报载："贷座敷组合，禁娼妓观剧，禀官立案。近日乐春院娼妓云英，日夜私往台南座，列在一等□"。贷座敷组合，即妓户之同业工会组织。但非劳工之组织，仅如株氏会社般，属于业者。这些业者，事实上就是政府的一部分，他们与警察机关联手，禁止娼妓观剧。其原因，殆如《台南新报》1924年2月14日南樵濡笔《春日观剧记》所言："中有戏迷娼妇，勾引无知少女，藉名观剧，从中取利，遂生种种恶剧"。认为娼妓去看戏，会勾引看戏之少男少女去干出淫事来，败坏风俗。前举《台湾日日新报》说娼妓云英去看戏之所以该罚，是因她"名虽观剧，实则别有所图"者，亦指此言。此即在前面说的：防止淫情扩大、淫界势力合流。

但是，戏曲之盛，妓女捧场是一大原因，《台湾日日新报》1909年3月12日载："南座若仙茶园菊部，开演城西，卖笑妓女，不论昼夜，私逃往观者，不计其数"，足以为证。由于妓女都去看戏，影响妓院生意，也是她们被禁止出去的原因之一。不过，有三件事值得注意：一、虽然严禁，可是妓女爱看戏之心不减，所以便有妓院出面包场给妓女看的情况。例如同上报纸1910年3月10日："庆春茶园，自开演以来，本岛娼寮妇，因组合诸龟子严禁娼妓观剧，各守规则，不敢违犯。组合长蔡达鸠集诸妓女金钱，包定六日日夜戏园，金四十圆。是日往观者，仅以龟子及娼妇为限，其他皆不得入场"。二、对娼妓观戏的禁令，未必限制得住艺妓。前文已说过，艺妓不同于一般妓女，故同上报1910年2月23日云："组合长开临时会，议定禁妓观剧。……除艺妓而外，艺娼以下，无论日夜，均不许往观"。艺妓卖艺不卖身，可唱歌侑酒，不接客度夜，不接受卫生检查。艺娼等级稍次，也唱歌喝酒，也接客，故有以上的差别待遇。三、妓女喜爱戏剧，除了自己去看以外，更要自己登台扮演，艺妲戏即其中之一。而演戏者并不限于艺妓。《台南新报》1923年10月27日："九月九日，即重阳令节，台俗传为九皇爷

寿诞,建坛致祭,到处皆然。最甚者,市内本岛娼寮界举行祭礼。菊部旬余,寮中妓女,轮值排则演时络",所举著名演员,也全都是妓女。此等风气,近五十年已绝,妓业与戏剧业已然分化了。

文人风月传统的最后一瞥

一、两位阿扁的故事

陈水扁“总统”，对人每自称“阿扁”。其支持者亦如此称呼他，自居“扁迷”。日本据台时期，则有名妓亦名阿扁，也不乏捧场的扁迷。《风月报》昭和十年(1935年)6月6日，第八号，笑花生《寻红拾翠》栏即载有一妓名新丽卿，别名阿扁，树艳帜于稻江，后赴厦门，令爱恋者想望不已。同年12月14日，第卅五号，晴雨《花事阑珊》栏又载一妓阿扁，别号静子，后在第一珈琲店担任“女给”，因待人亲切，颇受各界欢迎，“今在该馆谓人气儿”，似乎也有不少扁迷。

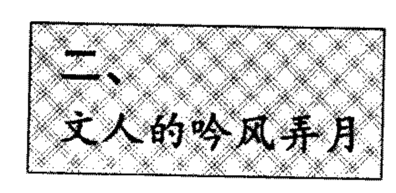
此皆当时著名之妓女也。但两者并不相同。

所谓树艳帜，是指政府所准许、持有执照的妓女。女给，则是指珈琲店女侍。相较于娼妓，这是新兴的形态。此类女侍也可与客人进行性交易，故同年 8 月 16 日，第廿一号，《花事阑珊》云："因岛内珈琲店如雨后春笋，簇出不穷，妓界大受影响。乃应时世要求，舍烟花界，转为纱笼窝稽之女给"。这个栏目，到第四五号，昭和十二年七月廿日时，另署名为梅鹤主人，也说阿娇本为北里名妓，感时世潮流，转为大屯女给。可见珈琲女给的出现，代表了妓界一种新变，妓女转任女给者，也为数不少。

台湾的娼妓，尤其是艺妓，承袭的是中国青楼的传统，以诗酒曲艺为事。女给则在珈琲店里，唱流行歌曲。这是彼此基本的差异。当时廖永清作词、陈清银作曲，一位女给陈宝贵唱的《女给》就是流行歌曲。另外，昭和十年九月六日，第廿七号《花讯》则也说："小云环……前习得北曲二三十套，皆系旧曲。现就某曲师，学流行新曲及歌剧，以赴台博出演"，又说："恋英，北妓，……善操邦语及流行歌曲"。足证娼妓中也不尽能维持旧风，已渐染于新声矣。

女给唱的流行歌曲或其执业的场所珈琲店，都是日本式的洋玩意儿。女给们取的艺名，也带有浓浓的日本味，如前述静子、秋子之类。考《风月报》所载，尚有芳子，富士娘、阿幼娘、静江娘、百合子、美惠子、和子、美夜子、琉璃子、富士子、雅子、松子、美代等，均是如此。女给中因此也不乏日本女子，如第三六号《第一嘉会胭脂谱》所记的房子，就是日本女，在第一嘉会珈琲店执业。她，断发时装，也与青楼歌妓有着明显的不同。

换言之，这是个新旧交接的过渡时代，一个中国青楼的文人风月传统，正逐渐转型；而一个带日本味儿的现代风则逐渐形成。《风月报》，就是这个过渡时代的见证者。



二、文人的吟风弄月

《风月报》，取名于"风月"，正显示着它源于大陆小报的传统。这

些小报,以消闲游戏、文人雅趣为主,多谈风月,少论国事。《风月报》亦是如此。

第四号有《启事》说:"本部趣旨,在维持风雅,鼓吹艺术",言其宗旨甚晰。然所谓维持风雅也者,跟女人是分不开的,故第八号有略天《寄题风月报》说:"维护风雅到勾栏,我愿风和月长辉"。这也是这份报纸有《寻红拾翠》《花事阑珊》等栏目及对娼妓女给之报导的缘故。

可是,所谓风月风雅亦不限于男女风情,所以第四五号吴荫培《风月报中兴颂词》云:"夫以风月名报,犹如吟风弄月等游戏之文艺乎!"同期编辑部启事也说:"啸傲乾坤,婆娑风月,胸中磊块,好自消除,笔底云烟,正宜舒卷"。似乎风月云云,大抵就是文人自认为的雅趣、情调、品味,属于文人阶层怡其情、畅其意的各类物事。文人消闲游戏于其间,便自觉风月无边矣。第十四号,晴雨《风月新志》云:"雅人深致,吟风弄月。赌徒团结,呼幺喝陆,各嗜其所嗜,嗜痂成癖,他人以为秽,而彼不自知也,所谓习与性成也",讲的就是这道理。

四十七号,另有启事说:"本部中兴,续刊小报,欲与江湖骚客广结翰墨因缘,凡属艺术部类,诗文书画新稿及击钵诗稿、小说杂谈近着,肯为惠寄,是所欢迎"。自居小报,且以刊载文人诗文杂录为主,不也呼应着这个原理吗?同号还有《风月俱乐部新章程》,第十条说:"《风月报》揭载诗文及小说,讲谈杂录。……若批评时事、议论政治,超越文艺范围者,概不揭载",也表明了它"多谈风月,少论国事"的小报特性。这种报纸,是为了巩固文人这个群体、发展其趣味内涵而办的。与它并行的,还有一个风月俱乐部,尤其可以说明这种类聚文人群体的意义。

风月俱乐部,除了办《风月报》之外,另附设两个服务"系",称为添削系和代理系,启事云:

一、添削系

本系为初学谋利便,设通信研究。律诗添削每首拾五钱、绝诗添削每首拾钱、短文(四百字以下)添削每篇叁拾钱、长文(四百字以上)添削每篇五拾钱。凡购读本报全年分者,每月限短文一篇、律二首、绝二首。添削无料,以示优待。

但往复邮费，本人自理。

二、代理系

本系专办代理及介绍。凡关于庆吊诗文，如寿屏、婚书、吊词、诔文、墓铭、碑记、以及书画挥毫、金石雕刻，皆可代作或恳海内外名人撰作。其润格别商。

风月俱乐部本身就是一个文人集团，性质与古代文人结社完全相同，社中同人也以诗酒唱和为事。但除了同人间相濡以沫之外，它们还着力推广文艺，希望能扩大文人群体。设立这两个系，功能即在于此。添削批改诗文，性质等于函授教学。代写文章书画或代求诗文书画，其意相似。此外，该报记者等人员也各有润例，可应读者需求。第一号载记者王少涛，可替人作书画；第七号又载他可替人鉴定古今书画；第八号则载主笔谢雪渔"因吾台青年学子，多进而研究诗学，……爰欲为初学谋利便"，编成《诗海慈航》二卷，由该报发售……都属此类。

该报也同时登载其他文人团体的消息或活动，如台北瀛社、鹭洲吟社之雅集与征诗，彰化崇文社之秋祭，北台吟集之作品，种竹斋的雅集等等。甚至特辟《文艺消息栏》，报导相关消息。

文人的诗文，当然也是报纸主要的内容。但值得注意的是：正经的文章甚少，而是谈狐、说鬼、志怪、论酒、清言、灯谜、滑稽、评花、诗话之类，属于文人游艺、谐谑、趣味的部分，无所谓"经国之大业，不朽之盛事"。也就是说，文人发言时对象，不是一般社会公众，故不涉及国事及属于社会公义、道德、事理、群众利益等范畴，只表现文人间的情谊与趣味，所谓"谈笑相尔汝"。

他们与大陆文人间也颇有交往，刊登郑海藏、陈宝琛等人诗甚多。第二号《花事阑珊》载："曾有中华文学家，江亢虎博士游台，赠其（奎府治）冠首绝句……"。第六号《吉光片羽》又记："江溥士昨年来台游历，吾瀛社为开欢迎宴于大屯旗亭。博士诗才敏捷，略似温八叉……"。第七号《风月新志》则云："本部顾问东山英先生，归自内地。吾人假蓬莱阁旗亭为其洗尘"。第八号《同人唱和录》中则有"唐山客"同咏《听根根女校书弹词》。第二十号、三九号、四十号、四一号等，更有熊希龄与毛彦文、章宗祥与爱妾苏映雪、陆宗舆爱妾陈素琴、段祺瑞

与爱妾薛燕宾等之艳史。鸡笼生甚且写了《大上海》八十八篇在该报连载。这些，都可以看得出该报与大陆文化界的关联或感情，也看得出该报与上海小报的血源关系。该报或该俱乐部与大陆文人颇有交往，甚且属于同一种文人的阶层文化体系。拥有同样的行为模式，更不难概见。

三、文人的品花选艳

《风月报》十九号《风月新志》云："风月之说，一见《南史·褚彦回传》，一见《梁书·徐勉传》。上谓良辰美景，下指消闲之事也。今人立言风月，大都以风流之情，又一解也"。风月俱乐部文人团体的消闲游戏，肆其文采风流，自然也与女人是分不开的。他们的雅集之所在，常在妓家，如第二号即有《阿珠女校书宅小集联吟》之作。打灯谜时，亦常以妓名为之。作诗填词，每与妓女唱和或赠妓女。同人唱和时，亦多持闻歌访艳、招饮旗亭之诗文邀和。更多考证妓史、遥记芳躅之篇。报导妓女们的行止，例如谁南下、谁跳槽、谁从良、谁去了厦门、谁又重操旧业、谁的生涯如何辛酸等等则尤多。难怪《风月新志》十九号说当世"论《风月报》者，若专以为狭邪之宣传"。

在这方面，《风月报》承继着《板桥杂记》《秦淮风月志》之传统。但因时代科技进步，除了文字之外，尚辅以照片，每期附文刊载若干艳妓的相片。上承古代文人为妓女画相之绪，下启女明星画报之风。足以考日据时代末期的妓史。

对于妓女，这些文人也并不只把她们当成报导、吟咏的对象，他们与娼妓事业有点共生关系。一方面，他们是消费者；一方面，他们又是妓女的代言人、宣传者；另一方面，他们还是妓业的促进推动者。

这样的关系，在今天，已不易被理解，因为整个文人传统断绝了，社会结构也改变了。

我曾见某先生撰文述其长沙乡俗，谓："故庐吃团年饭，往往至午夜。先叔祖交游颇广，北里中多有昵好，平时不常共家人晚餐，团年饭

则不能不共。留连各处，已近夜分。每闻轿班吆喝声，童稚辄迎候门口。往往高轩过而非叔祖也，相视作苦笑。雪深夜冻，灯笼大红‘张’字，冉冉而至，叔祖酩酊下舆，家宴斯举。童稚亦必呼之始起。年饭忌小儿啼哭。然昏睡中强起，其有不哭不吵者乎？莱肴准备已久，大锅蒸笼，不免有火候太过者。且人已欲眠，即任何美馔，亦无甚食欲矣”。此文有眉批者，云：“足下不欲为尊者讳乎？”后见刊本，果删去。

但此记实极有趣。文人士大夫冶游北里，今以为须为尊者讳者，清末民初，则为普遍之风俗，人人家家，几皆如此。故除夕童稚在门口守候，过尽千帆皆不是。那些回家的轿子，坐者的，都是刚从妓馆出来的老爷。而且，若不是团年饭非回去吃不可，这些老爷们大抵就长年泡在娼家，罕得回家吃晚饭了。

可是，在大陆，这个现象，转变于五四新文化运动，风气渐渐澌灭。文人与妓家的关系彻底改变了，文人这个阶层、这个流品也同样改变了。五四新文化运动之后，提倡的新道德标准。宿娼评花非唯不再风流风雅，且以之为下流、为堕落、为无聊。上海小报、鸳鸯蝴蝶派某些作家之消闲娱乐、品花说艳，也被新派文人所鄙视。小报于二十年代逐渐衰歇，转型成为新文艺副刊，正是时代使然。

反倒是在台湾，文人士绅阶层并不因台湾割让给了日本而瓦解。其诗酒风流、声伎遨游之风气，亦仍因循着晚清的传统。故在1935年，大陆的小报均已衰微转型之后，《风月报》仍维持着那个文士风流的情调，成为文人传统中最后的一抹绮色。

他们旗亭招饮、雅会花间，欣赏的，也以诗妓为主。第二号《花事阑珊》载：“诗妓奎府治，怪星女弟子也……桃李堂中，愿作诗弟子。有某舍人过访妆台，一见倾心，拜倒石榴裙下，抛掷金钱，欲求一度春风而不可得。据阿治所云：‘妾虽是妓女，所谓卖唱不卖身，烟花坠落，实人事无可如何，然岂是金钱之魔力所能压制？’余访花国总理于客邸，适值阿治及小云英二诗妓在。淡妆素服，颇有大家之风”。这位奎府治，据东山隐沦说她：“闻说偷闲便学诗”“风情胜过党家姬”（第五号），与小云英都曾被风月俱乐部网罗为“女访员”。部中诸公对诗妓之欣赏，可见一斑。略天《寄题风月报》说该报“但得知诗妓已稀，护持

风雅到勾栏”，似竟以发掘、护持诗妓为报纸宗旨了。

除奎府治、小云英之外，第三十七号载：“鸳鸯，第一嘉会女给。……乃窗友阿莲之苗媳。且阿莲与余同学数载……空可作风尘中之诗友也。……记得相逢未嫁时，剑楼窗下学吟诗……”。此阿莲亦诗妓也。四十三号《莺燕诗钞》曾录她《送王少涛先生之鹭江》等诗数首。鸳鸯则为她的养女，在第一嘉会任女给。第一嘉会中，碧娥，亦“关心汉学，拜某诗友，为学诗弟子”(见第三十八号)此外，四十四号《芳丛小说》谓月霞：“尤为诗人墨客推许”，有蔡某题诗赠之，云：“索尽枯肠无艳句，足知贻笑大方家”，似乎月霞也非弱手。其余各号刊登妓女诗文，所谓绮阁清吟、莺燕诗钞者甚多，不备举。

文人称道诗妓，嘉许此类女子“卖艺不卖身”，“守宫砂宛然”“排斥女子不守贞操，妄持博爱主义”，乃是标榜其冶游行径不同于流俗，不仅欣赏色相、发泄性欲而已。诗妓更被他们视为“我辈中人”，纳入文人团体中。

这种行为与言论，都是明清以来文人传统中熟见的模式。另一项熟见的行为，则是评花且开花榜。

第三十七号该报刊登告示，谓：“本俱乐部主催新春台北美人人气投票”，把所有艺妓、女给、舞女录出，制为花名录，供读者投票。有诗赞曰：“羯鼓声催香国梦，万花齐放庆春王”。投票结果，花状元赠予纯金金牌一面。这是花国蕊榜之传统，但却加添上了投票的新时代印记。

1897 年李伯元在上海，曾于《游戏报》创读者通信荐选式的花榜评选活动。台湾早期开花榜，只是文人间的雅事，《风月报》的评选，才把《游戏报》这套做法移植过来。但一般冶游捧妓女的恩客都可以参加评选，事实上也就代表了文人阶层与妓女的关系有了改变。

妓女原本就属于公众，唐宋以后，妓女文士化，文士风流才与妓女脱不了干系。以致诗妓才妓仿若文士之禁脔，追求雅道，文艺自饰，瞧不起也不与世俗人来往。文人品花、开蕊榜，拟花国群英于士林鼎甲，更是文人特有之品味与伎俩，非世俗寻常人士所能染指。开放投票后，这个情形就改变了。妓女又重新属于公众，她们与文人的关系

反而因文人团体替她们办选美而松开,乃至断裂了。因为若想高踞鳌头即须博得众人之欣赏,非能独标逸格,只迎合文人的口味;否则便须有大老板为之撑腰。第四十一号《催花鼓》谓:“碧娥……该妓乃某商人腻友,断无榜落孙山之理”,“浪江……闻此次花选,背后有某药种商欲尽力援助成功”、第四十号同栏谓:“闻某校书言,背后有某富翁欲增其身价,准备夺状元魁”,都可证明这一点。与从前妓女须赖文士品题才能增价的情况大不相同。

也就是说,台湾虽是中国文人风月传统最后的根据地,文人在此品花选艳,开榜评妓,却曲折地让这个传统为之变色。文人与歌妓们的曲子,再也唱不太下去了。

四、从曲艺到流行歌

倒不是文人开放读者投票就使这个传统变了色,而是整个时代不同了。是这个新的情势使得文人风月传统走到了尽头,才出现投票等一系列现象。

新现象、新转变,殊不仅投票一项,以妓女之技艺来说,诗妓其实已渐少。故第五号《花丛小记》云:“阿蓝,能诗词。……噫,韵学之于青楼,歇绝久矣,今复得此”。当时文人之叹赏诗妓,与明清时期不同。明清时期妓多能诗,此时则寡。偶逢一二,便足以令文人倾倒。《风月报》所刊,即属此类。但此类诗妓,虽为文人墨客所欣赏,选美投票却未必能获高第,足征世人慕色,别有所在。

诗既非人人能为,曲艺又如何呢?勾栏所重,为北曲。所谓北曲,指的是京戏。当时诗妓奎府治曾去过厦门,“颇感台湾妓,只能弹唱,而艺术低微。关心研究,趁这番台博,欲与京班登台合演”,对台湾艺妓之艺不无微辞,意思是说一般均只能弹唱而无法登台表演。当然,若唱得好,也无妨,文士评花亦不乏仅赏其歌喉者(如三十二号称:“阿月……长于北调”,“宝桂……工北曲”,三十三号称:“文文…工北调,善青衣”,“小蝶子……素擅北曲,工唱须生”,三十七号称:“阿绒

……转学北曲，即领检花章，唱老生声"，二十五号称："小彩凤，工北曲"，八号称："翠娥擅北曲，喉咙清脆，声韵悠扬，有周郎癖者，咸与浪漫"等均是）。偶有真能登台者，则尤获欣赏，如四十一号云："碧娥自登台串戏后，颇负盛名"，即属此类。

另有少部分艺妓擅南曲，如第十二号载："南宝治，树艳帜于江山楼畔，工南词，故以南宝治名"，十八号又云："数年前，擅南曲之美玉校书，忽邂逅于纱笼窝稽楼中"。擅南曲者较少，故精擅者多刻意以南命名。二十七号《北里胭脂谱》做过一个统计，共录稻江花检艺妓一百人，擅南曲者仅九人，其中南宝治、南招治、南管幼，均以南命名。其余除彩青一人兼擅南北曲外，均擅北曲者。

可是这南北曲艺亦如诗一般，逐渐衰微了。《北里胭脂谱》云："稽江花检艺妓全部百名，其中三分之一能操国语。现时每日午后二时起，于江山楼阶上，练习流行歌剧及跳舞"。这与二十七号所载："小云环，前习北曲二三十套，皆系旧曲。现就某曲师学流行新曲及歌剧""恋英，善操邦语及流行欧曲"一样，都体现了时代之变。

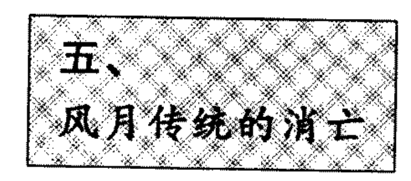
变局更因时势而增强。1937 年 9 月 2 日，四十七号刊一消息，谓北区料理组合募集皇军慰问金，其办法乃是让妓女、女给们义演：

> 台北市北区料理屋及饮食店组合，由该组合长江山楼吴溪水氏，及该副组合长蓬莱阁陈水田氏，共同发起。欲募集日支事变关系，皇军将士慰问金。由大稻埕检番艺妓二十余名，及第一珈琲店女给三十余名，赞同协力。定九月六七八等日，在第一剧场献技。有活写、音乐、跳舞、歌唱，皆甚有趣味者。入场料分三种。诸艺妓及女给，现正训练准备。务使兴高采烈，多得金钱，广的慰问。彼等如此有志，世人必能为之感动云。

这一年，中日爆发全面战争，妓女们也被要求表现爱"国"意识。不仅要去义演募慰问金，还要"诸姐妹花（女给军）日昨由其支配人林瑞火君领导之下，特往神社参拜祈皇军武运长久"（五十三号）。

要知道，艺妓唱南北曲、与文士吟诗作对、生活在中国文人风月传统中。转而跳舞、坐珈琲店、唱流行歌，事实上便转换了一种文化空

间，面对的是日本式的现代风。现在，更因日本与中国开战，艺妓与女给都须抛弃她们的中国认同，更进一步向日本效忠。她们与中国文人风月传统的距离当然就更大了。她们的主要顾客，显然也已不再是听北曲的文人雅士，否则就不必有“三分之一能操国语”（国语指日语）。她们本来只由艺妓分化出女给，艺妓仍唱曲吟诗，女给才唱流行歌，现在则连艺妓也要加紧练习流行歌曲及跳舞了。



五、风月传统的消亡

面对这个变局，文人的处境当然异常艰难。《风月报》本身就象征着这个处境。它诞生于文人传统即将消亡之际，因此维持起来十分窘困。

第八号，略天《寄题风月报》说：“我愿风和月常辉”。可是该报实在命运多舛，“发刊小报，经一载余，因经费关系，遂至中辍，无期延期”（四五号·风月中兴启事）。到 1937 年 7 月 20 日再复刊，故称中兴。

中兴后的《风月报》有几点特色，一是说：“《风月报》之大宗旨，原为广罗趣味，不限于诗之一端。今因随时势之推移，稍变宗旨，闻将注重于诗”（同上，庄王坡·风月报中兴颂词）；二是说：“各新闻等社，只今只载和文”。但一般人仅懂日文皮毛，“欲读和文记事、有趣味之说部，想亦不能。此，风月报所以有中兴之要也”（同上，吴荫培）。这是指日本政府禁用汉文，各报社都改用日字，唯该报仍坚持用汉文，“扢雅扬风，启诗人之韵事”；且期待“斯文未丧，责在吾儒，大道复明，光昭斯代”。

这个立场，虽不能遽尔断言它有汉民族意识，却也不能否认它有鲜明的汉文化意识。但时世蹇难，势不能不有妥协周旋之道，故里面也开始有一些《国语读诗法》、《伯爵后藤新平传记》之类文章。

到了四十八期，“特延新派文艺家徐坤泉氏为顾问”，徐氏笔名“阿 Q 之弟”，曾任职《台湾新民报》文艺部。这代表文人传统遭遇新

文艺的另一种妥协。果然，风格变矣。至五十号卷头语则有云：

> 风月报，有人说是花街柳巷报，是值不得一笑的下流刊物，这未免言有过甚。若以“风月”两字论之，岂不是“吟风弄月”绝对风雅的吗？这或者是在来的风月内容，大都是登载着“艺旦”“女给”的事情。风月报自改头换面以来，本同人，是决定要削除一切“女给”“艺旦”的篇幅，奈因经过了再三的讨论，而且请教了许多高明学者的意见，结果还是多少尊重“自古风流多才子”的这一句话，决定若有必要之时，愿为点缀！但不以广告金钱为中心，而以本报的特派记者，专工检讨各地的桃色韵事，善恶分明，助长读者的兴味！如对老苍的非良心下总攻击令，描写风流才子的恋爱事实等等！因为本报是纯文艺的刊物，千古以来的诗文材料，是脱不了花草、风月、美人等物的！诸君原谅！

这表示该报面临痛苦的抉择，究竟是要在社会环境、伦理要求均已改变的时局中勉力维持文人才子的风流雅趣、风月传统，抑或要改弦易辙呢？现在虽部分保持着原有的风格，但显然口气已弱，仅是弱势的保存而已。关于艺妓女给的篇幅，也逐渐减少了，新文艺逐渐增加，传统文人气日益稀薄矣。

这时，虽有野鹤生“知汉文废刊，甚觉怅然。幸得天之未丧斯文，故有简君重开艺苑，经营风月时报，能使名士发泄胸中珠玉。……东洋报纸虽多，无如此报风雅”（一二一号，余之随笔）之云云，可是，整体上，除了仍然使用汉文之外，“名士”“骚客”其实已变为新派文人，文人风月亦已不再有人经营了。

于是，《风月报》也终于改名成为《南方》，变成一个应和日本南进政策的新文艺刊物。小报的历史，也终于跟文人风月传统一样，走到了尽头。

后记

1999年暑间，我交卸嘉义南华大学校务工作，创办人星云大师给了我一年休假。久劳的身心，忽然轻闲了起来，跟长期生活的校园，也忽然有了点松隔的关系。虽然还是为了宜兰佛光大学的筹办有许多事要忙，却毕竟不用每天上班上课，也无固定的簿书期会需要打点，心境骤尔闲适甚多。

这时，我长期从事的学者生涯，便似乎有了一些转折，文人的脾性，又稍稍恢复了，与台北文坛的来往，时间也多了。于是在中央日报写“云起楼诗话”等专栏，在中国时报参与“三少四壮”的笔阵，后来，分别辑为《云起楼诗》、《知识与爱情》等书。江湖上睽违久了的诗文酒友，得此亦稍稍可续旧谊矣。

也就是说：文人生活，虽是我昔时少年之行径，但因在学校工作越来越久，生命形态就越来越近于学者而渐与文人疏隔了。对于文人阶层的理解与研究，十数年间，虽亦未尝间断，却也似乎越来越是客观观察多而主观体会少，成为一种“离其自己”的研究。文学界文化界则亦日渐佚忘了我曾是他们中的一员。这种生命自我疏离之状况，如今渐得苏息，实有说不出的畅悦之感。

秋间，齐力兄主持的南华教育社会学研究所又恰好邀我去做一场报告，以“传统社会中的文人阶层”为题。我乃藉此回顾了过去整个有关文人阶层研究的历史，当然也包括我自己的研究在内。后来淡江大学要庆祝建校五十周年，赵雅丽负责编辑《淡江人文社会学刊·五十周年校庆特刊》，命我撰文，即将这篇讲稿写了交去。

这些因缘，仿佛又是从学术研究上再次挑激了我的文人感性，让我对文人生活、文人阶层重作体察，再做一些探索。

2000年春间，去扬州参加扬州学派研讨会，或为香港大学黎活仁兄所办的明清文学研讨会做主题演讲，也都环绕着清中叶文人阶层的形态与活动去写论文。在香港，是谈清代文人对优伶的品赏审美态度。去扬州，则本身便是审美之旅。瘦西湖、廿四桥，柳绿桃红，烟景无限；金山焦山，亦复令人低徊不已。虽琼花之踪迹久杳，邗江之画舫弗存，而文人旧游，依然仿佛若见于眼前。

但文人除了审美活动之外，我也想起了许多他们在诗酒风流之外坎坷飘泊的故事，这些故事，体现了文人在现实世俗生活上的困境。文人在处理这些现实问题时，一部分是因本身拙于生计，未谙世故，以致蹇偃困厄，一部分则来自社会结构因素。恰好连清吉兄为黄锦鋐师及町田三郎先生集编祝寿论文集，我便以“文人的市井生活”为题，以蒲松龄《聊斋志异》为范围，做了些考察，撰成一文，以贺遐龄。

而正在此时，黄景进兄又来催我稿子了。原来，十数年前我们与蔡英俊、吕正惠、柯庆明、颜昆阳、廖栋梁、郑毓瑜……等便有合写《中国文学批评术语丛刊》之议。转瞬之间，人皆老大，文犹未作，而势已不能再拖，故约定2001年9月一定要交稿。

我本来是奉命写“法”这个术语的。但以前已写有相关文章，此时之心境，亦雅不愿再入法缚之中，故转而写“才”。因为才这个观念与术语，跟文人阶层的关系最为密切。社会上各色人等，只有文人可被称为才子；文学创作，也公认非有才华不可，不像做其它事可以靠努力获得成功。可是，“才”也是最难说明的。我分别由三个角度来谈，一是讲才性论与文人阶层的关系，二是说崇尚天才的社会以及天才的理论问题，三是论文学中的才性论，我称为“文才论”。

文章写毕，才发现昆阳他们都还没写完，集体出版丛刊之议只好暂缓，仅由景进、毓瑜、我三人办了一场小型研讨会，谈谈各人写的这个部分罢了。看来这群朋友也都还充满了文人气，所以对于写学术书的事不太提得起劲哩。

其它另有一些因缘，就不细说了。总之，环绕中国文人阶层，这两年写成了这么些文章，合并一二旧作之相关者，便成了这么一册书。这本书，本来应再收录《文化符号学》中《中国文人传统的形成》《文学崇拜与中国社会》诸文，《生活的学问》中论文人生活美学诸文，体系才较为完整，但书已太厚，篇幅已太多，请有兴趣的朋友另外去参考罢。又，本书偏于史述史考，有关文人阶层的社会学意涵，则将另做讨论，特此敬告。

2002年2月6日，记于佛光大学，云起楼